

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Bc. Milada Kadlecová

Histoires naturelles Julesa Renarda v českém překladu

Histoires naturelles by Jules Renard in the Czech Translation

Praha 2018

Vedoucí práce: PhDr. Šárka Belisová

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucí mé diplomové práce PhDr. Šárce Belisové za podporu i užitečné rady při konzultacích. Dále pak PhDr. Jarmile Janešové za cennou literaturu o Julesu Renardovi. A v neposlední řadě patří mé díky také PhDr. Petru Kubátovi za pomoc při získávání podkladů o Jarmilu Krečarovi.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 4. ledna 2018

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky):

Jules Renard, translatologická analýza, Histoires naturelles, povídky, malé básně v próze, příroda, venkov, alegorie, zvířectvo, rukopis, Jarmil Krecar, Klementa Laubová, krize knihy.

Klíčová slova (anglicky):

Jules Renard, translational analysis, Histoires naturelles, short stories, little poems in prose, countryside, allegories, animals, manuscript, Jarmil Krecar, Klementa Laubová, book crisis.

Abstrakt (česky)

Diplomová práce se zaměřuje na translatologickou analýzu drobných próz *Histoires naturelles* francouzského spisovatele Julesa Renarda a jejich českého překladu zhotoveného Klementou Laubovou koncem roku 1911. Při jejím vypracování se objevily nové skutečnosti, podle nichž Laubová na překladu nepracovala sama. Veškerá fakta jsou v práci podložena osobní korespondencí a rukopisem překladu. Tyto nově zjištěné skutečnosti si vyžádaly zařazení kapitoly pojednávající o situaci na knižním trhu na počátku 20. století (se zaměřením na překlad), o níž se dobová periodika vyjadřovala jako o „krizi knihy“. Práce se také nezanedbatelnou částí soustředí na dobovou módní vlnu v přijímající kultuře, využívající alegorií inspirovaných zvířectvem. A v neposlední řadě se v ní poukazuje na úzké propojení osobností francouzské literární scény s osobnostmi českého literárního překladu.

Abstract (in English):

This M.A. thesis focuses on the translational analysis of short prose called *Histoires Naturelles* written by the French author Jules Renard and it also focuses on their Czech translation made by Klementa Laubová at the end of 1911. During its elaboration new facts emerged, according to which Laubová did not work on the translation on her own. All the facts are based on personal correspondence and on a manuscript of translation. These new facts have led to the inclusion of a chapter dealing with the book market situation at the beginning of the 20th century (with a focus on translation), which the periodical newspapers expressed as a "book crisis". The work also focuses on a period fashion wave in a culture of acceptance, using allegories inspired by animal life. And last but not least, it points to the close interconnection of the personalities of the French literary scene with the personalities of the Czech literary translation.

OBSAH

1	ŽIVOT A DÍLO JULESA RENARDA	10
1.1	STRUČNÝ HISTORICKÝ KONTEXT DOBY JULESA RENARDA.....	10
1.2	<i>DENÍK</i>	11
1.3	ŽIVOT A TVORBA JULESA RENARDA	12
1.3.1	<i>Rodinné poměry</i>	<i>12</i>
1.3.2	<i>Dětství a dospívání</i>	<i>13</i>
1.3.3	<i>Renardovy nelehké začátky</i>	<i>15</i>
1.3.4	<i>90. léta: nejpłodnější období Renardovy tvorby</i>	<i>18</i>
1.3.5	<i>Renardovi docházejí síly</i>	<i>22</i>
2	VZNIK, OHLAS A RECEPCE <i>HISTOIRES NATURELLES</i> VE FRANCII.....	24
2.1	DÍLO JULESA RENARDA.....	24
2.2	PRVNÍ KNIŽNÍ VYDÁNÍ <i>HISTOIRES NATURELLES</i>.....	27
2.3	ZROD MYŠLENKY NAPSAT <i>HISTOIRES NATURELLES</i>.....	29
2.4	PRVNÍ NOVINOVÁ VYDÁNÍ JEDNOTLIVÝCH TEXTŮ	30
2.5	INSPIRACE A ZÁMĚR	31
2.6	OHLAS <i>HISTOIRES NATURELLES</i> VE FRANCII	33
2.7	DOBOVÉ NÁZORY A KRITIKY NA <i>HISTOIRES NATURELLES</i>	35
3	VZNIK, OHLAS A RECEPCE <i>HISTOIRES NATURELLES</i> V ČECHÁCH	37
3.1	PŘEKLAD <i>HISTOIRES NATURELLES</i> DO ČESKÉHO JAZYKA	37
3.2	KDO SKUTEČNĚ <i>HISTOIRES NATURELLES</i> PŘELOŽIL?	38
3.3	RECEPCE <i>HISTOIRES NATURELLES</i> A JULESA RENARDA.....	44
3.4	VLIV FRANCOUZSKÉ LITERATURY S ALEGORICKOU ZVÍŘECÍ TEMATIKOU NA LITERATURU V ČECHÁCH	50
4	<i>HISTOIRES NATURELLES</i>: ROZDĚLENÍ, ŽÁNŘ, TÉMATA A STYL	56
4.1	ROZDĚLENÍ TEXTŮ SBÍRKY PODLE TYPU.....	56
4.1.1	<i>Dolininovo rozdělení textů.....</i>	<i>56</i>
4.2	ŽÁNŘ JEDNOTLIVÝCH TEXTŮ	59
4.3	KOMPOZICE A HLAVNÍ TÉMATA	61
4.4	AUTORŮV TVŮRČÍ PŘÍSTUP K JEDNOTLIVÝM TÉMATŮM DOLOŽENÝ NA PŘÍKLADECH Z <i>HISTOIRES NATURELLES</i>.....	63
4.5	STYL JULESA RENARDA.....	68

4.5.1	<i>Osobitý styl Julesa Renarda</i>	68
4.6	ČÍM SE JULES RENARD ODLIŠOVAL OD SVÝCH SOUČASNÍKŮ	71
5	ANALÝZA ORIGINÁLU A PŘEKladU <i>HISTOIRES NATURELLES</i>	75
5.1	ÚVOD	75
5.2	PŘEKladATELSKÁ NORMA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ SE ZAMĚŘENÍM NA DEKADENTY A SYMBOLISTY	75
5.3	ANALÝZY ORIGINÁLU A PŘEKladU <i>AU JARDIN – V ZAHRADĚ</i>	78
5.3.1	<i>Analýza originálu</i>	80
5.3.2	<i>Analýza překladu</i>	84
5.4	ANALÝZY ORIGINÁLU A PŘEKladU <i>LE GRILLON – CVRČEK</i>	90
5.4.1	<i>Analýza originálu</i>	91
5.4.2	<i>Analýza překladu</i>	95
5.5	ANALÝZY ORIGINÁLU A PŘEKladU <i>LE CERF – JELEN</i>	100
5.5.1	<i>Analýza originálu</i>	101
5.5.2	<i>Analýza překladu</i>	105
	ANALÝZY ORIGINÁLU A PŘEKladU <i>LE PAON – PÁV</i>	111
5.5.3	<i>Analýza originálu</i>	112
5.5.4	<i>Analýza překladu</i>	116
5.6	ANALÝZY ORIGINÁLU A PŘEKladU <i>LA PINTADE – PERLIČKA</i>	122
5.6.1	<i>Analýza originálu</i>	123
5.6.2	<i>Analýza překladu</i>	127
5.7	ZÁVĚR ANALÝZ PŘEKladU <i>HISTOIRES NATURELLES</i>	132
6	KULTURNÍ OKOLNOSTI VZNIKU PŘEKladU <i>HISTOIRES NATURELLES</i> SE ZAMĚŘENÍM NA KNIŽNÍ TRH V ČECHÁCH	136
6.1	ÚVOD	136
6.2	PŘEKladOVÁ LITERATURA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ V ČECHÁCH	136
6.3	„KRIZE KNIHY“ NA POČÁTKU 20. STOLETÍ	140
7	ZÁVĚR	144
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	147
	SEZNAM TABULEK	155
	SEZNAM ZKRATEK	156
	PŘÍLOHY OBSAŽENÉ NA CD-ROM:	I

Předmluva

V předkládané práci se zabýváme životem a tvorbou francouzského spisovatele Julesa Renarda (1864–1910) a zaměříme se v ní na jeden z jeho stěžejních titulů *Histoires naturelles*. Doposud o dílu tohoto významného autora vznikly v češtině celkem čtyři akademické práce (disertační, dvě magisterské a bakalářská – ve stejném pořadí se o nich zmíníme i zde). První vznikla z pera Jarmily Janešové v roce 1952 a nese název *Jules Renard, literární studie*. Autorka se v ní soustředí na Renardovu tvorbu obecněji a jednu podkapitolu věnuje i *Histoires naturelles*. [Janešová, FF UK 1952: 49–59] S druhou prací přišla v roce 1973 Eva Pštrossová, která se zaměřila na autorův *Deník*. [Pštrossová, FF UK 1973] Třetí práci napsala v roce 1982 Alena Štorkánová a zabývá se v ní rozбором tří Renardových děl: *Sviňky (Les Cloportes)*, *Příživník (L'Écornifleur)* a *Zrzek (Poil de Carotte)*. [Štorkánová, FF UK 1982] Zatím poslední práci o Renardovi v češtině napsala v roce 2007 Gabriela Kučerová a soustředí se v ní mj. na *Histoires naturelles*. [Kučerová, FF MU 1982]

Jak jsme již uvedli na začátku, naše práce se soustředí na Julesa Renarda a jeho *Histoires naturelles*. V první kapitole se zabýváme podrobně autorovým životem a literární dráhou. V druhé a třetí kapitole jsme se zaměřili na vznik, ohlas a recepci *Histoires naturelles* ve Francii a v Čechách. Ve třetí kapitole mj. uvádíme velmi zajímavé, doposud neuveřejněné poznatky o vzniku českého překladu tohoto díla. Nové skutečnosti pak dokládáme na základě autentické dobové korespondence, a dokonce i na podkladě samotného rukopisu překladu. V téže kapitole se také zmiňujeme o vlivu francouzské literatury s alegorickou zvířecí tematikou na krásnou literaturu v české kultuře. Čtvrtá kapitola pak pojednává o rozdělení, žánru, tématech a stylu *Histoires naturelles*. A v páté kapitole se zabýváme kritickými analýzami originálu a překladu s odkazem na dobovou představu o překladatelské normě. Šestá kapitola pak představuje jistý „přídavek“, k jehož napsání nás vedla nová objevná fakta o českém překladu *Histoires naturelles* (viz kapitola 3 Vznik, ohlas a recepcce *Histoires naturelles* v Čechách). V této poslední kapitole seznamujeme čtenáře s kulturním kontextem v Čechách na počátku 20. století, přičemž se soustředíme na problematiku tehdejšího knižního trhu, zejména pak překladu.

Rádi bychom zde také uvedli, že se nepotvrdila naše hypotéza existence vlivu díla *Histoires naturelles* na vznik českého alegorického dramatu bratří Čapků *Ze života hmyzu* (1922) či lyrické bajky Rudolfa Těsnohlídka *Liška Bystrouška* (1920), jež se na začátku přirozeně nabízela. Během práce na předložené studii jsme však narazili na jinou skutečnost – spornost autorství překladu. Po nepotvrzení naší domněnky o vlivu Renardových *Histoires naturelles* na české velikány jsme se tedy nevzdali a snažili se vytěžit maximum z nové „neprobádané žíly“. Díky autentickým dobovým dokumentům (korespondenci překladatelky a rukopisu překladu), které se nám podařilo získat, jsme tak mohli poodhalit osobní rovinu kontextu, v němž kdysi překlady vznikaly, i když je až příliš choulostivě soukromá. Dosud nepopsané skutečnosti nás tedy nakonec navedly jiným, velmi zajímavým směrem, přínosným zejména pro dějiny českého překladu. Na základě poznatků získaných pátráním v řádu dnů v literárním archivu Památníku národního písemnictví jsme se nakonec rozhodli práci doplnit o výše zmíněnou kapitolu, v níž na podkladě citací z předních dobových periodik popisujeme situaci českého překladu i obecně knižního trhu na počátku 20. století, o které se dobový tisk vyjadřoval jako o „krizi knihy“.

1 Život a dílo Julesa Renarda

V následující kapitole se zaměříme na život a dílo Julesa Renarda. Nejprve však stručně uvedeme historický kontext doby, v níž Jules Renard žil a tvořil. Krátce se také zmíníme o jeho *Deníku*, jelikož toto dodnes velmi ceněné literární dílo představuje hlavní pramen nejen předkládané diplomové práce, ale i jakékoliv jiné sekundární literatury zabývající se životem a tvorbou Julesa Renarda.

1.1 Stručný historický kontext doby Julesa Renarda

V následující kapitole se pokusíme stručně přiblížit politické, kulturní a literární dění Francie, v níž žil a tvořil Jules Renard (1864–1910). Pro přehlednost se zaměříme na období 1870–1914.

Po drtivé porážce v bitvě u Sedanu (1870), v prusko-francouzské válce, bylo s francouzským císařstvím pod vedením Napoleona III. veta. Celá sedmdesátá léta se pak nesla ve znamení vzniku a postupného budování Třetí republiky. [Maurois, 1994: 382] V polovině 70. let, kdy byla vyhlášena ústavou, ještě nebylo jasné, zda ji povedou monarchisté (stoupenci Církve) či republikáni (přívrženci odluky Církve od státu). Ke konci druhé poloviny už však měli jasnou převahu v Senátu i Národním shromáždění republikáni. Postupně pak také klesala síla pravice, a to ve prospěch socialistů. Svou zásadní roli v tomto ohledu sehrála i Dreyfusova aféra. Prusko-francouzská válka naštěstí nepřerušila přirozený rozvoj literatury a umění. Třetí republika tak mohla dát historii řadu literárních směrů, jmen i ideí: (stále ještě) pozitivismus (Hippolyte Taine, Ernest Renan), naturalismus (Émil Zola, bratři Goncourtové, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet), symbolismus (Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé), jenž pomalu vystřídal parnasisty (Leconte de Lisle), a další. “ A nerodily se pouze směry literární. V malířství vznikl například nový směr impresionismus (Paul Cézanne, Toulouse-Lautrec) či v hudbě „nová hudební škola“, jejímž hlavním představitelem byl mj. Maurice Ravel. Na konci devatenáctého století pak hluboce ovlivnil myšlení, literaturu i umění filosof Henri Bergson. Třetí republice se koncem 19. století dařilo, jako by se Francie již zcela vzchopila. Dál se pokračovalo ve výstavbě železnice, začal se rozvíjet automobilový, ale i letecký průmysl. Ránu Francii zasadila až první světová válka v roce 1914.

1.2 Deník

Jméno Julesa Renarda je v literatuře spjato s dvěma povahově zcela odlišnými tituly: se souborem textů *Poil de Carotte* (1894) a deníkem *Journal* (1925). První titul, *Poil de Carotte*, proslavil autora ještě za jeho života.¹ Po vydání si je čtenářská obec natolik ztotožnila s autorem, že se dokonce říkalo: „Tiens, Jules Renard, c'est Poil de Carotte.“ [Gouglemann, 2014] Druhý titul, *Journal* (*Deník*), vyšel poprvé až po autorově smrti roku 1925 a představuje nejprůnosnější zdroj informací o jeho osobě, a nejen o ní. V něm si totiž „pozorovatel“ Renard po dobu 23 let (1887–1910) zaznamenával zážitky z literárních a uměleckých kruhů i postřehy týkající se tehdejší literární tvorby včetně pařížského literárního života. Podstatnou část tvoří kusé osobní zповědi či literární nápady sepsané kombinací nejrůznějších žánrů jako například motto, aforismus, citát aj. Zajímavé je, že *Deník* netvoří soubor narychlo sepsaných poznámek, nýbrž je napsán vysokým stylem. I proto se tedy literární kritici shodují na významnosti a umělecké hodnotě tohoto literárního díla. Renard neměl nikdy v úmyslu *Deník* vydat.² Čtenář si proto může položit otázku, proč při jeho psaní autor o vysoký styl tolik usiloval. Jeden z důvodů byl ten, že se Renard vždy snažil do textů promítnout sebe sama a vydat ze sebe maximum. Druhý důvod pak ten, že si při jeho psaní cvičil a brousil vlastní styl. [Gouglemann, 2014] *Deník* je dílo svébytné a jedinečné. Ve 20. letech minulého století je objevil jeho přítel a spisovatel Henri Bachelin a přemluvil vdovu Marii Renardovou, aby ho publikovala.³ Jeho vydání tehdy vzedmulo novou vlnu zájmu o tohoto autora. *Deník* nicméně nebyl vydán v celém svém původním rozsahu. Renardova žena totiž před vydáním osobně spálila přibližně celou jednu třetinu zápisků, především pak ty pasáže, jež se jí zdály příliš intimní,⁴ anebo příliš karikující

¹ *Poil de Carotte* vyšel prvně již v roce 1890, avšak úspěch se dostavil až po vydání jeho ilustrované verze roku 1894. O několik let později jej autor adaptoval i do divadelní podoby pro Théâtre Antoine (1900). Divadelní hra také zaznamenala úspěch. [Noyer, 2015]

² Když Renard hovořil o možném vydání *Deníku*, vždy počítal s tím, že by jej nejprve přepsal. [Gouglemann, 2014]

³ Oznámení o prvním vydání *Deníku* z roku 1925 v Le Figaru nalezne čtenář v příloze č. 1 a č. 2.

⁴ Ženatý Renard trávil vždy tři čtvrtě roku (od října do května) v Paříži. Byl totiž přesvědčen, že jako literát má šanci se prosadit, pouze pokud bude viděn a slyšen v kruhu pařížské bohémy. Marie Renardová tedy zřejmě měla co pálit.

Renardovy současníky. [Gouglemann, 2014] „Renardologové“ jí tento krok dodnes zazlívají. Kromě informací o Renardově rodině tak v *Deníku* příliš poznámek z autorova soukromí nenalezneme. Proto budeme v této kapitole čerpat spíše z korespondence, která je z toho pohledu o mnoho sdílnější a lze ji považovat za další významný pramen seznamující veřejnost s osobou Julesa Renarda. Dosud nejrozsáhlejší soubor sebrané korespondence byl vydán roku 2009 a nese název *Correspondance générale 1880–1910: Volumes 1 et 2*. První dopisy začal Jules posílat ve svých šestnácti letech otci, když pobýval na internátě. Celý soubor čítá přes šestnáct set dopisů a vzkazů. Že se kniha pyšní vysokou literární hodnotou, dokazuje i prodejní cena. Na knižním trhu je tento titul k dostání za téměř 300 eur, tj. cca 10 000 Kč.

1.3 Život a tvorba Julesa Renarda

Život a tvorba Julesa Renarda jsou spolu neoddělitelně spjaty. V následující kapitole se tedy pokusíme na obě tyto části zaměřit podrobněji.

1.3.1 Rodinné poměry

Dne 22. února 1864 se Françoisi Renardovi a jeho manželce Anne-Rose rozené Colinové narodil v Châlon-du-Maine (departement Mayenne) syn Jules-Pierre Renard. Když byly Julesovi dva roky, odstěhovali se manželé na venkov do otcovy rodné vesnice Chitry-les-Mines⁵ (departement Nièvre). Manžele od sebe dělil dvanáctiletý věkový rozdíl. Otec, mistr zednářské lóže, podnikal ve stavebnictví,⁶ si Anne-Rosu, dceru obchodníka, vzal roku 1854. Celkem se jim narodily čtyři děti, z nichž poslední byl Jules.⁷ Manželství nebylo nijak šťastné. Svou úlohu jistě sehrála rozdílnost povah a odlišný pohled na život; François Renard byl přesvědčený socialista a antiklerikál, zatímco Anne-Rose byla hluboce věřící katolička.

⁵ V Chitry-les-Mines patřil odnepaměti rod Renardů k těm nejstarším a nejpočetnějším. Po návratu byl François Renard zvolen do funkce starosty obce. [Bachelin, 1925: 12]

⁶ V době narození syna Julesa dozoroval François Renard při výstavbě železniční tratě Laval – Cæn.

⁷ Prvorozená dcera Amélie (1856–1858) zemřela ve dvou letech. Poté se manželům Renardovým narodila ještě dcera Amélie (1859–1940) a syn Maurice (1862–1900).

François po čase společného manželského soužití už nemohl hašteřivou a intrikánskou Anne-Rosu vystát a uzavřel se do sebe.

1.3.2 Dětství a dospívání

Když se Renardovým narodilo jejich poslední dítě, syn Jules, manželé spolu již nekomunikovali. Pokud to bylo nezbytně nutné, nechávali si vzkazy na břídlíkové tabulce. [Toesca, 1977: 15] Matka se netajila tím, že další dítě už nechtěla [Guichard, 1977: 19] a k malému Julesovi se podle toho chovala. Jules prožil dětství plné intrik, lstí a ponížení ze strany vlastní matky. Jako malý to nesl těžce a neodpustil jí ani ve zralém věku. Ještě ve svých třiceti sedmi letech si o matce do *Deníku* poznamenal: „Je n’ose pas la regarder. J’ai toujours peur de ses yeux froids, brillants et vagues.“ [Renard, 1960: 709] Pro jeho světlé, až zrzavé vlasy mu neřekla jinak než Poil de Carotte. Své zážitky z dětství pak Renard později shrnul do knihy se stejným názvem, již proslavila především ona věta hlavního dětského hrdiny: „Tout le monde ne peut pas être orphelin.“⁸ [Renard, 1894: 189] Povýšeně a lhostejně se k němu choval i starší bratr Maurice. Když spolu například nastoupili na neverské gymnázium, přenesl tuto pejorativní přezdívku tam, a tak se s Julesem táhla během celého jeho mládí. Zato sestra Amélie ho měla ráda a on se jí často svěřoval. Nejsilnější pouto ho však pojilo k otci. Oba „vydědenci“ spolu trávili dlouhé chvíle procházkami v přírodě po okolí Chitry, kam společně utíkali: jeden před ženou, druhý před matkou. Jejich vztah nepřipomínal pouze vztah dvou spiklenců, ale i učitele a žáka. Na toulkách vedl otec s Julesem důvěrné a na tehdejší dobu až nebývale otevřené rozhovory, v nichž si byli rovni. François při nich synovi předával své názory, postřehy a vedl ho k morálním hodnotám.⁹ Především mu pak na společných toulkách předal lásku k přírodě, venkovu, a prostým lidem. Po dokončení obecné školy v jedenácti letech nastoupil Jules s bratrem Mauricem na internátní gymnázium Saint-Louis de Nevers a domů do Chitry jezdil pouze třikrát za rok:

⁸ V překladu: „Každý nemůže být sirotkem“ či „Každý nemá to štěstí, aby byl sirotkem.“

⁹ O vysokém morálním kreditu svého otce si do *Deníku* poznamenal: „Mon père, qui était entrepreneur de travaux publics, a eu maintes fois l’occasion de voler. Bien qu’il en ait eu la tentation, que mille motifs soient venus à son aide, il n’a jamais pu voler. En morale, la volonté est impuissante.“ [Renard, 1960: 27]

na Vánoce, Velikonoce a letní prázdniny. Na internátě udržoval Jules s otcem intenzivní kontakt prostřednictvím dopisů. Z nich lze vyčíst, jak úzký a upřímný vztah spolu měli: „(...) étant donné mes idées, que tu connais d'ailleurs (...)“ [Renard, 1928: 7] V dopisech se otcí svěřoval se svými četnými gymnaziálními úspěchy, či v nich žádal o finanční výpomoc, když mu došla měsíční apanáž.

Jules byl vždy jiný než ostatní děti a tato jinakost ho neopustila ani v dospělém věku. Odlišoval se svým vzezřením: „Jules a une drôle de tête, avec son front convexe, son crâne à bosses, son œil dont le regard fixe exprime tantôt l'absence, tantôt l'observation aigue, et surtout ces cheveux roux.“ [Tœsca, 1977: 14] Ale i povahou. Na svůj věk vždy působil vyspělejším a hloubavým dojmem. Hodně četl. Antickými filozofy počínaje, francouzskými velikány jako Beaudelaire, Isle-Adam nebo Flaubert konče. Jeho největším vzorem byl Victor Hugo. Na gymnáziu vyhrával jednu soutěž za druhou. Vždy se umísťoval na předních místech v rétorice, psaní slohových prací (dissertations), latině či přednesu a četbě. Přesto se mu nepodařilo odmaturovat napoprvé.¹⁰ Snad byla na vině přemíra Julesovy odpovědnosti, snad tlak okolí vytvořený právě jeho školními úspěchy. Na ředitelovo doporučení byl nicméně vyslán do Paříže na gymnázium Charlemagne, kde měl maturitu dokončit a připravit se na zkoušky na École normale supérieure. V roce 1882 maturitní zkoušku složil, avšak od studia filozofie upustil. Odradil ho mj. tehdy ještě neznámý, avšak v budoucnu věhlasný profesor filozofie Gabriel Séailles. V té době třicetiletý filozof vynikal spíše než pedagogickými vlohami především ambicemi, a místo, aby mladého studenta v jeho snahách podpořil, tak jeho slohové práce strhal a Julesa zkritizoval: „Vous devez être travailleur et chercheur, mais (...) votre intelligence est lourde, baisse, toute *allemande*. Quant à la valeur littéraire de vos dissertations, n'en parlons pas. *Vous écrivez mal sous tous les rapports*. Vous avez un style de *médecin*, presque de pharmacien.“ [Renard, 1928: 21] V devatenácti letech proto posílá otcí z Paříže dlouhý dopis, v němž ho žádá o povolení studia ukončit: „(...) Pour le moment, un point est décidé, je renonce à l'École Normale. (...) Crois-moi, nous avons vu jusqu'ici, toi et moi, l'École Normale sous un faux jour, comme tout ce qui est loin et (...) je serais dans l'erreur (...). Je ne suis peut-être pas bon à

¹⁰ Jules neuspěl v první části maturitní zkoušky, která se skládala z francouzského jazyka a rétoriky.

autre chose, mais je ne suis pas bon à cela. Il est une objection que tu m'avais faite quelques fois. C'est une affaire de dix ans, me disais-tu. Après, tu feras ce qu'il te plaira. (...) Dix ans, c'est un chiffre rond qui compte dans la vie. Comme il m'en reste (...) encore quinze à vivre, en moyenne, tu me permettras en être moins prodigue.“ [Renard, 1928: 25] Milující a tolerantní otec synovi jeho rozhodnutí schválil.

1.3.3 Renardovy nelehké začátky

Jakmile se Jules rozhodl ve studiu nepokračovat, pustil se ještě téhož roku do psaní.¹¹ Roku 1883 a 1884 začal navštěvovat nejrůznější pařížské literární salony a kavárny. Měl v úmyslu se zde představit jako literát, a hlavně navázat styky s novinářskými a literárními kruhy, díky nimž by vešel ve známost. Koncem 19. století vládly salonům verše, a tak je cíleně začal psát i Jules. O této zcela promyšlené taktice se svěruje v dopise sestře Amélii: „Ne crois pas que j'ai l'intention – cette intention vient quelquefois – d'être poète. Je fais cela pour que les salons s'ouvrent. On n'y lit pas de prose : il faut bien présenter des vers.“ [Renard, 1928: 34] Neznámý Jules verše nejprve publikoval v revue pro začínající mladé umělce jako například Zig-Zag, Décadent či Roquet. Elév-spisovatel ambicemi přímo překypoval. O tom, že měl šanci se prosadit, byl skálopevně přesvědčen: „Qu'est-ce que le talent ? La concentration d'une faculté précisée. Nous avons tous du talent : il faut le deviner. Nous avons tous une faculté qui peut faire fortune. Il faut appuyer sur les autres et les mettre dans l'ombre, comme on presse sur une orange pour en faire...“ [Renard, 1928: 35] Byl přesvědčen i o tom, že psáním je možné zbohatnout: „Il y a des gens à Paris, ma chère Amélie, qui gagnent de 90 à 100.000 francs par an. Si tu leur demandais ce qu'ils font, ils te répondraient qu'ils ne te comprennent pas. Si tu insistais, ils te diraient peut-être qu'ils font

¹¹ Julesovy úplné literární začátky se pojí ještě s jeho studiem na pařížském gymnáziu, kdy během roku 1881 přispíval svými úvahami do nevýznamných regionálních novin. Z té doby také zaznamenáváme Julesovy první myšlenky, že se psáním bude možná jednou živit: „Je dépense, cette année, une grande activité. Où me mènera-t-elle ? Je fais de tout. J'envoie même des articles non signés à un journal de province qui les imprime avec conviction ; non des articles politiques, s'entend, car, outre que je n'y comprends rien, la politique ne m'amuse pas, mais des dissertations sur n'importe quoi ou n'importe qui. Ce sera peut-être un jour ma seule résoudre.“ [Renard, 1928: 16]

de la littérature.“¹² [Renard, 1928: 36] A šel si vytrvale za svým. Prorazit mezi uměleckou smetánku se mu podařilo především díky ženám. Například roku 1884 se seznámil s Danièle Davylovou, o deset let starší herečkou Comédie-française, které svým nevšedním a charismatickým zjevem přímo učaroval. Davylová Julesovi v jeho snaze se prosadit velmi ochotně až zarputile pomáhala. V salonech i na koncertech recitovala báseň *Les Roses* z jeho první (a poslední) básnické sbírky.¹³ Díky Davylové tedy pomalu vystoupil z anonymity mladých neznámých literátů. Sbírka se sice s úspěchem nesetkala, zato se však o tehdy dvacetiletém Renardovi objevil dne 27. října 1884 v tisku (*La Presse*¹⁴) první medailonek. Jejich autorkou byla feministicky založená novinářka Camille Delavillová. O rok později, 25. října 1885, vyšel o Renardovi článek také v revue *Zig-Zag*,¹⁵ jehož autorkou byla

¹² I když si byl vědom toho, že k tomu bude zapotřebí ostrých loktů: „Si tu savais, ce qu’y suscite d’intimité envieuse un semblant de talent ou de bonheur !“ [Renard, 1928: 39]

¹³ Jeho první sbírka *Les Roses. Les Bulles de sang*. [Renard, 1986] vyšla až roku 1886 u Paula Sévina na přímlovu Renardova otce. [Tœsca, 1977: 45] Tehdy již ženatý Renard název sbírky doplnil o jméno recitátorky a jeho obdivovatelky. Sbírka vyšla na vlastní náklady, ale dílko si nikdo nekoupil. [Tœsca, 1977: 45]

¹⁴ „À peine vingt ans et n’a encore pas publié le moindre volume (dont acte) ; c’est un jeune homme bizarre, point beau, blond à l’exagération, avec un crâne de mathématicien, des yeux enfoncés, une bouche malicieuse et un accent du Nord peu agréable. Lorsqu’on le voit tout d’abord, on n’a pas envie de l’entendre, oh ! mais pas du tout ! Lorsqu’il a dit des vers, on lui tend les mains très ému, comme lorsqu’on a entendu un grand artiste. Renard fait des vers réalistes et en même temps jongle délicieusement avec les plus délicates images chères aux gens d’imagination ; il a fait ‘une Petite Vieille’, vrai chef-d’œuvre de naturalisme et ‘Un poème des roses qui font mourir’, digne d’un poète oriental. Cet automne, les salons entr’ouverts voudraient tous avoir le nouveau poète ; mais il est très sauvage et se dérobe le plus possible au monde et à ses succès fort légers. Par le fait, Renard a beaucoup l’aspect d’un chartreux ou d’un trappiste, et il ferait à merveille sous le capuchon blanc ou marron d’un de ces deux ordres ; peut-être un de ces jours ira-t-il s’enfermer dans un lointain couvent, les vrais poètes étant tous plus ou moins fous.“ [Delavillová, 1884: 1] Viz příloha č. 3.

¹⁵ „Jeune homme de cinquante-cinq ans, passe son existence à suivre une idée qui grimpe le long du mur en la pinçant de temps en temps avec l’air satisfait du pêcheur à la ligne qui s’écrit : J’en tiens un !... Le sérieux d’un séminariste, la gaieté d’un voltairien. Méchant comme une femme coquette. Souvent de mauvaise humeur et aime assez les douceurs, confitures, poésies, petits volumes bien reliés et les chats angoras, les poitrines bien moulées, les parfums, les chevelures de mortes d’amour depuis huit jours au fond de la Seine... Enfin tout ce qui concerne son métier de subtil poète un peu incohérent. Adorant chanter sur un air mélancolique les deux seuls mauvais vers qu’il ait faits : Tous les bas-bleus que j’ai connus idolâtraient les

budoucí známá vůdkyně salonu Rachilde.¹⁶ Sbírka obě kritičky příliš nezaujala („Un poème des roses qui font mourir“ [Delavillová, 1884: 1]), avšak z Renarda se alespoň stal básník „dont-on-parle“. Příliš si ale nepolepšil. U novin se mu nedařilo, o jeho články velký zájem nebyl. Snažil se sehnat práci, kde se dalo (jako plavčík, nebo soukromý učitel), ale každý pokus se nakonec setkal s nezdarem. Hlavní zdroj příjmu pro něho tak stále představoval jeho otec. Dle korespondence ho Renard žádal o peníze téměř v každém druhém dopisu a v každém třetím Renard potvrzoval jejich přijetí. Nadcházející roky ke změně nedošlo. Po nezdaru básně *Les Roses* od psaní veršů nadobro upustil. Z dopisu sestře se dočítáme: „Je ne fais plus de vers. Je les aimais pourtant assez, mais je crois qu'au point de vue pratique le vers est mon ennemi.“ [Renard, 1928: 40] Štěstí neměl ani v případě osmi novel z prostředí venkova, které napsal už dříve pro nejružnější noviny a z nichž lze vyčíst vliv Daudeta, Flauberta a zejména Maupassanta (pro svou vypointovanost, ironičnost až cynismus i samotný žánr). V roce 1885 tedy novely uspořádal a zamýšlenou knihu pojmenoval podle ústřední novely *Crime de village*.¹⁷ Nakladatelé ji však opakovaně odmítli vydat a publikace se dočkala až v roce 1888. O svých nezdarech psal často otcí: „Je ne veux pas te faire le compte de mes insuccès, mais je ne suis décidément pas un homme de chance.“ [Renard, 1928: 87] Z finanční tísně mu kromě něho občas vypomohl bratr nebo sestra. Ta se v roce 1883 vdala za obchodníka se stuhami a Julesovi posílala nejružnější konfekční doplňky, díky

hommes nus. (Les bas-bleus en chœur, derrière la porte : „Excepté moi !...“). Passant pour très laid, mais en réalité un des plus jolis hommes de Paris, à cause de ses mains de prélat, soignées, exsangues, veinées de bleu, merveilleuses. C'est bien imprudent, Monsieur, d'avoir des mains comme ça. Elles ont d'ailleurs écrit Les Nuits Blanches et elles n'ont que vingt-et-un ans !... (Les Nuits Blanches paraîtront chez Monnier, bientôt). Signe particulier : Néant (et puis ça ne me regarde pas !).“ [Rachilde, 1885: 8]

¹⁶ Spisovatelka a kritička Rachilde (1860–1953), manželka Valleta, budoucího Renardova spolupracovníka, byla výraznou postavou dekadentního hnutí ve Francii na konci 19. století.

¹⁷ Roku 1885 pronesl Renard později hojně citovanou větu: „C'est aux femmes que je devrai tout. Dirait-on à voir ma tête ?“ [Renard, 1928: 42] Domníváme se, že pro svůj plán stát se slavným a bohatým s pomocí žen se inspiroval u Maupassantova *Miláčka*, který vyšel téhož roku. Renard Maupassanta obdivoval pro jeho literární schopnosti a v jeho prvotinách lze poznat Maupassantův vliv. Je tedy možné, že nápad vyřešit své finanční problémy výhodným sňatkem se zrodil právě při četbě *Miláčka*. Příběh hlavního hrdiny Georgese Duroye navíc připomíná i Renardovy začátky. Mladý novinář si ve finanční tísní buduje kariéru využíváním žen. Nakonec se cílevědomý mladík dostává až do pařížských šlechtických kruhů.

nimž navštěvoval Renard salony „toujours irréprochable, autant qu'un Anglais“. [Toesca, 1977: 42] Renard nakonec vyřešil svou špatnou finanční situaci rychle a pragmaticky: oženil se. O tom, že tak učinil hlavně ze zjištěných důvodů, nemůže být pochyb. Sňatkem vyženil věno tři sta tisíc franků. Sedmnáctiletou Marie Morneau poznal Renard v lednu roku 1888, v únoru se s ní zasnoubil a 28. dubna si ji vzal za manželku. Jules skutečně neměl důvod otálet. Avšak zklamání přišlo záhy. Tchyně dětem peníze k volnému nakládání neposkytla.¹⁸ [Guichard, 1961: 26] Do roku 1889 pak Renard přispíval svými texty pouze do bezvýznamných pařížských či venkovských novin a revue. Svého snu se ale nevzdal: „Qu'est-ce que je demande ? La gloire ! (...)“ [Renard, 1960: 31]

1.3.4 90. léta: neplodnější období Renardovy tvorby

Roku 1889 došlo v Renardově literární dráze k průlomů. Spolu se svými přáteli zakládá literární revue *Mercure de France* a stává se jejím hlavním akcionářem.¹⁹ Tento krok mu zajistí trvalé odbytiště pro jeho tvorbu. Většinu svého díla Renard napsal během jedné dekády (tedy mezi 26. – 36. rokem). Toto tvůrčí období lze rozdělit na dvě části: v první polovině 90. let se autor soustředil na žánry prozaické – především povídky, novely či úvahy. V druhé polovině 90. let se kromě prózy věnoval i dramatu.

1.3.4.1 Renardovy pracovní postupy, strategie a první významné tituly

Renardův pracovní postup byl prostý. Na rozdíl od svých tehdejších kolegů, nejčastěji romanopisců, psal Renard texty velmi krátké, obvykle v rozsahu jednoho delšího odstavce. To mu umožňovalo uveřejňovat je v nejrůznějších periodikách. (Často se mu podařilo vydat jeden text i v několika revuích.) Když svým počtem dosáhly na vydání knihy, Renard texty sebral, poopravil či rozšířil a hned je vydal. A vůbec mu nevadilo, že jsou mnohdy svým žánrem či tématem nesourodé. Tak například vznikly *Sourires pincés* (1890),

¹⁸ Manželství však bylo přesto šťastné. Renard měl svou ženu upřímně rád a po celý život si jí vážil za to, že mu věřila a umožnila mu žít bohémským způsobem života v Paříži, zatímco se v Chitry vzorně a láskyplně starala o jejich dvě děti Fantec a Baie.

¹⁹ Dalšími akcionáři byli například Alfred Valette, Jean Moréas, Ernest Raynaud, Alfred Jarry, Saint Pol-Roux aj.

Coquecigrues (1890–1892) a *La Lanterne sourde* (1892–1893).²⁰ Starší texty mu pak velmi často posloužily jako předloha pro nové. Vypůjčoval si z nich například postavy nebo přímo celé několikaodstavcové texty zařazoval do nových sbírek. [Guichard, 1971: 227] Tak tomu bylo například u textů ze sbírky *Sourires pincés*, při psaní prózy *Poil de Carotte* (1890) a *Histoires naturelles* (1896). Jindy také rozšiřoval původní vydání o texty nové. Společným jmenovatelem veškerého tohoto Renardova úsilí o neustálé vydávání svých textů v knižní podobě byla snaha vyrovnat se úspěšnějším současníkům, kteří měli na kontě již řadu knih. Pokaždé pak tiše doufal, že kniha, již právě vydává, mu konečně přinese vytouženou slávu. Na cestě za svým snem neopomněl Renard myslet ani na svoji propagaci. Strategie volil různé. Po vydání knihy například ihned rozdál nemalé procento z nákladu v literárních kruzích. Tak tomu bylo v případě *Sourires pincés*. Z tisíce výtisků věnoval dvě stě padesát svým známým z literárních salónů. [Tœsca, 1977: 85] Dále také jednotlivé texty záměrně věnoval například významným žijícím „hommes de lettres“ a doufal, že dotyční věnují zase na oplátku své práce jemu. Proto například v *Coquecigrues* je u každého z přibližně čtyřiceti textů uvedeno na místě dedikace něčí jméno. Výrazný dlouhodobý úspěch se však nikdy nedostavil. Pokud se těšil z pomyslných vavřínů, bylo to vždy na krátkou chvíli. Takový úspěch Renard zažil například po vydání románu *L'Écornifleur* (1892).²¹ Příběh z prostředí přímořského letoviska, kam na pozvání movitého měšťana přijíždí triadvacetiletý básník a kde se záhy rozehraje milostný trojúhelník mezi ním, manželkou movitého měšťana a jejich šestnáctiletou neteří, byl trefou do černého. Román si okamžitě získal široký zájem veřejnosti, a to hlavně díky pornografické scéně. Autor v ní detailně popisuje „un demi-viol“²² šestnáctileté dívky, resp. jak se mladík (snad podle, snad nečestně) zmocní neteře svých hostitelů. Vzhledem k tomu, že celé Renardovo dílo nese výrazné autobiografické

²⁰ Data v závorkách představují období, kdy texty vznikly a byly vydány.

²¹ *L'Écornifleur* je jediný skutečný Renardův román. Roku 1952 ho literární komise zařadila mezi dvanáct nejlepších románů 19. století. [Guichard, 1961: 163]

²² Obraz „znásilnění“ mladičké panny načrtl již dříve v tehdy dosud nepublikovaném románu *Les Cloportes*. Román vyšel až posmrtně v roce 1919. Na rozdíl od *L'Écornifleur* nacházejí kritici v tomto díle příliš styčných bodů se stylem spisovatele Guy de Maupassant.

rysy, domníváme se, že popisovanou scénu sám prožil.²³ Renard na román vsadil vše. A povedlo se. Kritika nešetřila pochvalnými články. Následovala pozvání na večeri k pařížské literární smetánce. Zájem o jeho osobu projevíly i prestižní nakladatelské domy Flammarion, Gil Blas, Écho de Paris či známá divadla jako Théâtre d'Art a Théâtre-Libre, kde se poprvé setkal s věhlasným divadelním režisérem Antoinem. Díky *L'Écornifleur* tak o Renardovi věděla celá Paříž. Nadšení a zájem čtenářů o jeho tvorbu však brzo pominuly. Po letech se Renard svěřil svému příteli v dopise: „Combien de fois n'ai-je pas désiré me vendre, à tout prix ? il y a de la pornographie dans l'Écornifleur. Ça ne m'a servi à rien. Je ne recommencerais donc plus ; mais l'immoralité des autres ne me gêne pas, à condition qu'elle ne prenne pas des airs de vertu. [...]“. [Bachelin, 1909: 26] Jeho slova dokazuje i skutečnost, že pouze rok po úspěchu *L'Écornifleur* kandidoval Renard do Société des Gens de lettres, privátní společnosti hájící autorská práva, kam sice přijat byl, ale až na přimluvu předsedy komise Émila Zoly. Roku 1894 vyšlo Renardovo stěžejní dílo *Poil de Carotte*.²⁴ Tento soubor textů (1890–1894), jimiž se Renard nesnažil popsat své dětství, ale zachytit „le drame de l'enfance“ [Tœsca, 1977: 100], je výjimečný jednak proto, že jako jeden z prvních vyličil matku nikoliv podle tehdejšího zvyku, tj. jako ikonickou světici vroucně milující své dítě, ale právě naopak. A také proto, že se Renard snažil o originální, dosud nevídané ztvárnění dítěte do té doby v poezii vykreslované jako „petit ange“. Renardovi se navzdory všem jeho snahám a usilovné práci nedařilo ani v dobách, kdy byl na tvůrčím vrcholu. Nebo měl alespoň takový pocit:

²³ „Pauvre Marguerite ! nous sommes lugubres. Semblable à une bête sacrifiée, elle me regarde avec une expression d'étonnement navrante. Elle n'est plus la forte fille des empoignements athlétiques, des courses désordonnées. Elle est un tout petit enfant que je brutalise. Au début, la douleur la fait crier : « Que j'ai mal ! que j'ai mal ! » [...] Elle est pâle à m'épouvanter. Oh ! la résistance de cette chair tendre ! J'ai honte de mon inexpérience, comme un interne qui fait sa première opération sur un corps vivant, avec des outils qui ne coupent pas. « Je n'en peux plus, » crie Marguerite. « Vous voulez donc me tuer ? » Elle ne me repousse pas, mais se crispe, se tord. C'est trop, je me rends aussi, moi, je me retire...“ [Renard, 1892: 297–298]

²⁴ Nápad napsat *Poil de Carotte* se Renardovi začal v hlavě rodit v roce 1889, kdy jeho matka začala nesnášet jeho tehdy těhotnou manželku Marinette a ve společné domácnosti jí znepríjemňovala život. [Tœsca, 1977: 77]

„Je n'ai réussi nulle part. J'ai tourné le dos au Gil Blas, à l'Écho de Paris, au Journal, au Figaro, à la Revue hebdomadaire, à la Revue de Paris, etc., etc. Pas un de mes livres n'arrive à un second tirage. Je gagne en moyenne vingt-cinq francs par mois. Si mon ménage reste pacifique, c'est grâce à une femme douce comme les anges. J'ai vite assez de mes amis. Quand je les aime trop, je leur en veux, et, quand ils ne m'aiment plus, je les méprise. (...) Parlons de mon talent. Il me suffit de lire une page de Saint-Simon ou de Flaubert pour rougir (...).“ [Renard, 1960: 250]

Renard si byl vědom, že svými uměleckými kvalitami nedosahuje na své úspěšnější kolegy, ale nevzdával se a od druhé poloviny 90. let se pokusil zkusit štěstí i v oblasti dramatu.

1.3.4.2 Druhá polovina 90 let – ve znamení dramatu a *Histoires naturelles*

Poprvé se Renard uvedl jako dramatik roku 1896 hrou *La Demande*. Jejím autorem byl však ve skutečnosti novinář Georges Docquois, Renardův obdivovatel, jenž pouze zpracoval téma Renardovy stejnojmenné novely ze sbírky *Sourires pincés*. [Guichard, 1971: 569] Nejdříve byla hra představena publiku jistou divadelní společností, avšak s větším úspěchem se setkala téhož roku až na prknech divadla Odéon. Hlavní přínos představovala pro Renarda tato komedie v tom, že si jí všimli tehdy již známé osobnosti od divadla. Zájem osobně se s Renardem seznámit projevil například dramatik Edmond Rostand. Z tohoto setkání se záhy zrodilo veliké přátelství plné vzájemného obdivu, ale i profesní závisti ze strany Renarda. O takovém úspěchu, jehož Rostand dosáhl po uvedení hry *Cyrano z Bergeracu*, se mohlo Renardovi skutečně pouze zdát. Renard psal hry krátké, většinou jednoaktové či dvouaktové, které se uváděly jako „lever de rideau“, tedy oblíbené přede hry k hlavní hře večera. Ve své dramatické tvorbě se soustředil výhradně na komedie. Výjimku tvoří *Poil de Carotte* z roku 1900. V literatuře se sice označuje za komedii, domníváme se však, že svým obsahem a pojetím spadá spíše do tragédie. V závěru knihy sice nikdo neumírá, ale skutečnost, že malé dítě pozná, jak své matce činí radost jeho neštěstí, je tragická již sama o sobě. Po úspěchu s *Poil de Carotte* na divadelních prknech byl Renardovi 15. srpna 1900 udělen řád Chevalier de l'ordre de la légion d'honneur. Kromě této nebyvale úspěšné hry uvedené v Théâtre Antoine se nejvíce ujaly komedie *Le Plaisir*

de rompre (1897, 1912)²⁵ a *Le Pain de ménage* (1898). Svůj pracovní postup – čerpat z již napsaného – volil Renard i u divadelních textů. Například pro hru *Monsieur Vernet* (1903) si vypůjčil řadu motivů a postav z románu *L'Écornifleur*. [Guichard, 1971: 724] Hru *Huit jours à la campagne* lze zase považovat za adaptaci povídky *Aller et retour* pocházející z *Contes pour laisser rêveur* (1896). Sám Renard v druhé polovině 90. let však nejvíce času trávil nad myšlenkou napsat knihu o venkově: „Je veux tâcher de mettre un village dans un livre, de l'y mettre tout entier, depuis le maire jusqu'au cochon.“ [Tœsca, 1977: 119] Aby mohl co nejlépe popsat venkovské prostředí, pronajal si roku 1896 v obci Chaumot²⁶ dům, jenž pokřtil „La Gloriette“. Odpověď na otázku, proč právě takto, nalezneme opět v *Deniku*: „Hier soir, cherché un nom pour notre maison de Chaumot. On choisit « La Gloriette », qui signifie petite maison de plaisance, et aussi parce que c'est un diminutif de gloire et que « Gloriette » engage, oblige un homme de lettres.“ [Renard, 1960: 261] Renard měl při výběru domu jistě šťastnou ruku. Brzy nato se totiž zrodilo vysněné první vydání *Histoires naturelles* (1896) a za ním následovala ještě další rozšířená a poupravená vydání (1899, 1904, 1909). V roce 1926 pak bylo publikováno posmrtně, a to v podobě, v jaké vychází dodnes, tedy s 85 texty. Roku 1898 a 1905 vyšla také „kronika jedné vesnice“ *Bucoliques*, kde ožili jeho „vesničtí bratři“ ze Chitry i z Chaumot.

1.3.5 Renardovi docházejí síly

Po roce 1900 už Renard nic zásadního nenapsal. Cítil, že mu dochází tvůrčí invence. Stáhl se z prostředí pařížské bohémy na venkov a výrazněji se politicky (levicově) angažoval ve své vesnici Chaumot. A stejně jako před lety jeho otec byl Renard v Chitry zvolen starostou. S literaturou ale neskoncoval úplně. Přednášel v rodném kraji o francouzských velikánech a od roku 1902 do 1904 pravidelně publikoval politické, republikánsky laděné články [Mignon, 1913: 121], které později vyšly pod názvem *Mots d'écrit* (1908). Jeho literární tvorba těmito aktivitami spojenými s místní politikou trpěla. Ke konci života se na

²⁵ Data u her odpovídají roku, kdy byly uvedeny na scénu.

²⁶ Dům záměrně nekoupil v Chitry. Bydlela tam totiž jeho matka, která působila problémy nejen jemu, ale i Renardově ženě. Aby však zůstal věrný svému rodnému kraji, který měl tak rád a který v dětství prochodil se svým otcem, usadil se ve vedlejší vesnici Chaumot.

literárním poli rozhádal snad se všemi, s kým to bylo možné. Například Antoinovi vyčítal, že nehraje jeho hry: „Poil de Carotte n'est plus au Théâtre Antoine, *Monsieur Vernet* non plus, Jules Renard non plus.“ [Tœsca, 1977: 218] Po uveřejnění nelichotivého článku z pera Rachildy, své kolegyně z *Mercure de France*, se Renard rozhodl z revue odejít a své akcie prodat. Posledním jeho úspěšným rokem byl rok 1907, kdy jej konečně po dlouhém čekání přijali do Goncourtovy akademie a vyšly mu texty s vesnickou tematikou *Nos frères farouches* a *Ragotte*. Jules Renard se ke konci života cítil fyzicky i duševně vyčerpán. O roku 1910 už lze z *Deníku* vyčíst pouze autorův stále se zhoršující zdravotní stav. Jules Renard zemřel na arteriosklerózu, nečekaně a relativně mlád. Bylo mu čtyřicet šest let.

2 Vznik, ohlas a recepce *Histoires naturelles* ve Francii

V následující kapitole představíme čtenáři stručný přehled díla Julesa Renarda i prvních knižních publikací *Histoires naturelles*. Budeme se také zabývat tím, co autora k napsání *Histoires naturelles* vedlo a čím i kým se inspiroval. A v neposlední řadě uvedeme jejich první novinová vydání, stejně tak jako několik dobových kritik.

2.1 Dílo Julesa Renarda

Pro rekapitulaci uvádíme úplný chronologický soupis děl Julesa Renarda s rokem prvního vydání a stručným komentářem.

Les Roses. Les Bulles de sang: kratičká sbírka básní, která zazněla v přednesu divadelní herečky Comédie-Française Danièly Davylové. [Paris, Paul Sévin: 1886]

Crime de village: osm novel z oblasti venkova, na nichž je patrný vliv zejména Guy de Maupassant. [Paris, Édition de la Grande Correspondance: 1888]

Sourires pincés: sbírka žánrově různorodých textů uveřejněných nejprve v novinách či časopisech. [Paris, Alphonse Lemerre: 1890]

L'Écornifleur: jediný román, který Jules Renard napsal. Román autora ve Francii okamžitě proslavil, a to zejména díky scéně „demi-viol“.²⁷ [Paris, Ollendorff: 1892]

Coquecigrues: sbírka čtyřiceti žánrově různorodých textů, původně publikovaných jednotlivě v novinách a časopisech. Najdeme zde texty, které Renard později rozvedl do větších celků. Například je použil pro výbor *Les Cloportes* nebo divadelní hru *Le Plaisir de rompre*. [Paris, Ollendorff: 1893]

²⁷ Viz kapitola 1.3.4.1. Renardovy pracovní postupy, strategie a první významné tituly.

La Lanterne sourde (1893): sbírka textů, kterou autor později rozšířil o další a sloučil s texty ze sbírky *Coquecigrues*. [Paris, Ollendorff: 1893]

Deux fables sans morales: dvě bajky *La Serrure enchantée* a *La Tempête de feuilles*, které později Renard umístil do sbírek *Coquecigrues* a *Poil de Carotte*. [Paris, Mercure de France: 1893]

Le Vigneron dans sa vigne (1894, 1901): první vydání zahrnovalo pouze čtrnáct textů. Druhé už bylo podstatně rozšířeno a rozděleno do tří částí (*Nouvelles du pays*, *Tablettes d'Éloi*, *Le Vigneron dans sa vigne*). [Paris, Mercure de France: 1894]

Poil de Carotte: soubor čtyřiceti tří textů, které byly původně uveřejňovány jednotlivě. Nejedná se o román, ale sérii krátkých „récits“, které propojuje určitá dějová linie a závěr. [Paris, Flammarion: 1894]

X...roman impromptu: parodie na tehdejší velmi populární žánr román na pokračování (roman-feuilleton). Jedná se o improvizovaný román o třiceti kapitolách, který napsal Jules Renard spolu s Georgem Auriolem, Tristanem Bernardem, Georgesem Courtelinem a Pierrem Veberem. [Paris, Flammarion: 1895]

Histoires naturelles: soubor nejprve čtyřiceti pěti portrétů a příběhů zvířat původně publikovaných samostatně v novinách a časopisech. K poslednímu rozšíření tohoto titulu došlo roku 1926, kdy vydání čítalo osmdesát pět povídek. [Paris, Flammarion: 1896]

La Maîtresse: krátké dílko rozdělené do dvou částí: *La Maîtresse* a *Contes pour laisser rêver*. *La Maîtresse* představuje soubor krátkých textů psaných formou dialogů, které zachycují rozhovor mezi dvěma zamilovanými lidmi. Svoji praktickou až cynickou povahou dialogů však jejich vztah působí spíše pragmaticky než milostně. Text psal Renard jako reakci na tehdejší společenské romány plné milostných vztahů, o jejichž vykreslení se domníval, že pozbývá na pravdivosti a autenticitě. Druhá část, *Contes pour laisser rêver*, představuje několik textů, z nichž například *D'Aller et retour* autor později přepracoval na divadelní hru o jednom dějství *L'Invité ou Huit jours à la campagne*. [Paris, Simonis Empis: 1896]

Le Plaisir de rompre: komedie o jednom dějství. Prvně uvedena 6. března 1897 v Cercle des Escholiers a později 12. března 1902 na prknech divadla Théâtre-Français. [Paris, Ollendorff: 1898]

Bucoliques: sbírka žánrově různorodých textů, které vykreslují každodenní život na Renardově rodném venkově v departementu Nièvre (v Chaumot a v Chitry). [Paris, Ollendorff: 1898]

Le Pain de ménage: komedie o jednom dějství. Prvně uvedena 16. března 1898 v divadle Figaro. [Paris, Ollendorff: 1899]

Poil de Carotte (1900): komedie na motivy stejnojmenného titulu, vydaného roku 1894. Prvně uvedena 2. května 1900 na prknech divadla Théâtre Antoine. [Paris, Ollendorff: 1900]

Monsieur Vernet (1903): komedie o dvou dějstvích s motivy románu *L'Écornifleur* (1892). Prvně uvedena 6. května 1903 na prknech divadla Théâtre Antoine. [Paris, Ollendorff: 1904]

Huit jours à la campagne: Oddechová hra o jednom dějství napsaná na žádost ředitelky školy, která ji chtěla hrát se svými žáčkami. [Paris, Jules Rouff: 1906]

Nos frères farouches. Ragotte (1908): série portrétů a vyprávění o lidech z venkova. [Paris, A. Fayard: 1908]

Mots d'écrit (1908): sbírka Renardových polemických článků s prorepublikovými a prolaickými názory. Vycházely v místním tisku L'Écho de Clamecy Renardova rodiště.

La Bigotte (1909): komedie o dvou dějstvích. Prvně uvedena 21. října 1909 v divadle Odéon.

Causerie (1910): texty nebeletristického charakteru zaznamenávající nejružnější události departementu Nièvre. [Paris, Ollendorff: 1910]

L'Œil clair (1913): sbírka textů uveřejněná až posmrtně. Většina textů vyšla v roce 1909 v *Paris-Journal* a týkala se Renardovy vesnice Chaumot. [Paris, N. R. F.: 1913]

Les Cloportes (1919): román napsaný v raných začátcích Renardovy tvorby na motivy tvorby bratrů Goncourtů a Gustava Flauberta. Autor s ním nebyl spokojený, a tak se rozhodl, že jej nevydá. [Paris, Crès: 1919]

Journal inédit [Paris, Bernouard: 1925–1927]

Correspondance inédite [Paris, Bernouard: 1927]

Lettres inédites (1883–1910) [Paris, Gallimard: 1957]

Correspondance générale 1880–1910 [Paris: Honoré Champion, 1957]

2.2 První knižní vydání *Histoires naturelles*

Jak jsme již uvedli, *Histoires naturelles* představují soubor textů vydávaných nejdříve samostatně. Spíše než se zde sáhodlouze rozepisovat o tom, kdy byla která drobná próza z celkem 85 publikována, jsme se rozhodli seznámit čtenáře až s prvními knižními vydáními.²⁸ Na uvedených prvních pěti publikacích můžeme sledovat, jak se postupně sbírka textů o přírodě rozšiřovala, až dostala podobu, ve které vychází dodnes. Renard byl velmi pečlivý a neustále svůj styl piloval, proto byly téměř vždy „histoires“ od vydání k vydání lehce opraveny. Nejednalo se však tolik o korekce obsahové, jako mluvnické či stylistické.

První vydání vyšlo v roce 1896 v nakladatelství Flammarion s dvěma kresbami od Félix Vallottona v rozsahu 155 stran. Toto vydání obsahovalo čtyřicet pět textů: *Le Chasseur d'images*, *Les Hirondelles de cheminée* (*Hirondelles*, (I)), *Les Pigeons* (I), *La Poule*, *La Dinde* (*Dindes*, (I)), *La Pintade*, *Canards* (I), *Le Paon*, *L'Oie*, *Le Cygne*, *L'Épervier*, *Le Coq* (*Coqs*, (I)), *Le Cochon*, *Le Bouc*, *Les Moutons* (I), *Le Cheval*, *Le Chien*, *La Souris*, *Les Lapins*, *L'Âne* (I), *Le Bœuf* (I), *Le Taureau* (I), *Les Mouches d'eau*, *Le Grillon*, *Les Grenouilles*, *Le Crapaud*, *La Chenille*, *La Sauterelle*, *La Cage* (*La Cage*

²⁸ Přehled novinových uveřejnění textů uvádíme v příloze č. 4.

sans oiseaux), *Merle !* (I), *L'Alouette* (I), *Le Goujon* (I), *La Demoiselle*, *La Pie* ((I), první věta), *L'Araignée* (I), *La Papillon*, *La Guêpe*, *La Puce*, *L'Escargot* ((I), první věta), *Le Ver*, *La Couleuvre*, *Les Fourmis* (I), *Chauves-souris*, *Le Cerf*, *Une Famille d'arbre*. [Guichard, 1971: 90–91]

Druhé vydání, publikované v roce 1899 v nakladatelství Floury, bylo opatřené dvaceti dvěma litografiemi od malíře Henriho de Toulouse-Lautrec (1864–1901) a rozšířené o tři nové texty: *Coqs* (II), *L'Araignée* (II) a *L'Escargot* ((I), druhá věta). Celkem se vydalo sto výtisků po padesáti francích za kus. Toto vydání, které měl tehdy nakladatel velký problém prodat, v současnosti patří mezi knižní klenoty. [Guichard, 1971: 91]

Třetí vydání vyšlo v roce 1904 opět v nakladatelství Flammarion a ilustroval je Pierre Bonnard (1867–1947), tentokrát už čítalo sedmdesát textů. K předcházejícím přibýly: *Canard* (II), *Dindes* (II), *Le Chat* (I), *La Vache*, *La Mort de Brunette*, *Le Bœuf* (II), *Le Taureau* (II), *L'Âne* (II), *Le Ver luisant* (I), *La Fourmi et le perdreau*, *Le Cafard*, *L'Écureuil* (I), *Singes*, *Le Goujon* (II), *La Baleine*, *Au Jardin*, *Les Coquelicots*, *La Vigne*, *Le Nid de chardonneret*, *Le Serin*, *Hirondelles* (II), *La Pie* (pokračování (I), (II)), *La Bergeronnette*, *Merle !* (II), *L'Alouette* (I), *Le Lorient*, *Le Martin-pêcheur*, *Le Corbeau* (II), *Les Perdrix*, *La Bécasse* (I), *Fermeture de la chasse*.

Se stejným výběrem textů a v témže nakladatelství vyšel tento titul dále v roce 1917 (500 ks), 1923 (1500 ks), 1926 (1500), 1929 (1500 ks), 1933 (1000 ks), 1937 (1000 ks), 1938 (1500 ks). [Guichard, 1971: 91]

Čtvrté vydání s celkovým počtem osmdesáti tří textů vydalo v roce 1909 nakladatelství A. Fayard, Modern-Bibliothèque s ilustracemi od Benjamina Rabiera (1864–1939). Výtisk stál devadesát pět franků. Nově byly přidány drobné prózy: *Canards* (II), *Les Chiens*, *Dédèche est mort*, *Le Chat* (II), *Le Taureau* (III), *La Jument*, *La Chèvre*, *Le Lièvre*, *Le Léopard vert*, *Le Hérisson*, *Le Serpent* (II), *Le Ver luisant* (II), *Le Hanneton*, *L'Écureuil* (II), *Le Brochet*, *Poissons*, *La Cage sans oiseaux*, *Le Pinson*, *Le Moineau*, *Les Hirondelles* (II), *L'Alouette* (II), *Le Corbeau* (I, III), *Le Perroquet*, *La Bécasse* (II). Povídka *La Fourmi et le perdreau* byla v tomto vydání sloučena pod text *Les Fourmis* a zařazena jako jeho druhá část *Les Fourmis* (II).

K reedici vydání došlo později v roce 1918 (1500 ks), 1919 (7500 ks), 1925 (5000 ks), 1933 (5000 ks). [Guichard, 1971: 91–92]

Další vydání pak bylo rozšířeno v roce 1926 v nakladatelství Bernouard (*Œuvres complètes*) o dva texty na celkový počet osmdesáti pěti „histoires“. Nově však přibyl pouze text jeden: povídka *Nouvelle lune* pocházející z knižního souboru textů *Ragotte* (1908). Povídka *La Fourmi et le perdreau* zde vyšla opět jako samostatný text. V tomto konečném počtu vycházejí drobné prózy *Histoires naturelles* dodnes. [Guichard, 1971: 92]

2.3 Zrod myšlenky napsat *Histoires naturelles*

Jules Renard psal převážně kratší, několikaodstavcové samostatné texty, které průběžně uveřejňoval v novinách či časopisech. Tak tomu bylo i v případě textů se zvířecí tematikou, které nejdříve publikoval v denících *L'Écho de Paris*, *Paris-Journal*, nebo *Gil Blas* a později souborně vydal pod názvem *Histoires naturelles*. Několik textů, či částí z nich, se objevily už v předchozích Renardových knihách (např. v *Les Cloportes* či v *Poil de Carotte*), ale tehdy ještě autor nepomýšlel použít je pro samostatné dílo. O myšlence napsat knihu s touto tematikou se dozvídáme z autorova *Deníku* či z osobní korespondence. První zmínku zaznamenáváme v den, kdy se Renard rozhodl napsat budoucí *Poil de Carotte*: „Joindre à ce livre une série sur les animaux : le cochon, sa mort, etc.“ [Renard, 1960: 19] A hned druhý den napsal první text: „Le merle, ce corbeau minuscule.“²⁹ [Renard, 1960: 19] S nápadem se později nepřímo svěřil i švagrovi: „Je vais même vous imiter, et acheter un appareil. Je rêve d'illustrer un livre avec des personnages et des vues nature.“³⁰ [Renard, 1957: 94] Konkrétní podoba knihy se začala rýsovat kolem roku 1895, kdy se Renard usadil ve svém rodném kraji Nièvre a začal psát první texty.

²⁹ Tento text však nepublikoval.

³⁰ Ve stejnou dobu, koncem roku 1894, začíná Renard v *Deníku* prvně psát i o jisté knize s názvem *L'Herbe*: „L'Herbe. Dans ce livre, je me propose de pénétrer jusqu'au cœur du village (...).“ [Renard, 1960: 254] Nedomníváme se však na rozdíl od některých sekundárních literatur, že se jedná o budoucí *Histoires naturelles*. Ty se totiž netýkaly příběhů celé vesnice, ale pouze zvířat, a když o rok později vyšly, Renard je *L'Herbe* nenazval. O knize s názvem *L'Herbe* si ostatně ještě po roce poznamenal:

2.4 První novinová vydání jednotlivých textů

První texty byly postupně uveřejňovány ve známém dvouměsíčníku *La Nouvelle Revue* na začátku roku 1895: *Le Chasseur d'image* (1. února), *Les Mouches d'eau* (15. února), *Le Cri du grillon* (1. března) a *Les Grenouilles* (1. dubna).³¹ Již na podzim téhož roku oslovil Renarda i deník *L'Écho de Paris* a domluvil se s ním na pravidelné spolupráci: „Un journal qui s'est assuré contre ma collaboration.“ [Renard, 1960: 290] V týchž novinách na titulní straně oznámili:

„Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs la collaboration régulière de Jules Renard, le jeune maître en ironie, l'auteur original du précieux *Écornifleur* et du légendaire *Poil du Carotte*. En dehors d'une série de petites pages humoristiques intitulées *Histoires naturelles*, dont nous commencerons demain la publication, JULES RENARD donnera à *l'Écho de Paris* deux contes par mois.“³² [?, 1895: 1]

V roce 1896 jich měl napsaných už čtyřicet pět, a tak se téhož roku rozhodl publikovat je knižně. Než zemřel, spatřila světlo světa ještě čtyři další rozšířená vydání. To poslední, doplněné o dva texty vyšlo v roce 1926 s celkovým počtem osmdesáti pěti textů a v tomto souboru se vydává dodnes. Kdyby se však sebraly všechny nevydané krátké texty o zvířatech, které si Renard poznamenal do *Deníku*, bylo by jich jistě podstatně více. Autor byl s *Histoires naturelles* spokojený, představovaly pro něho srdeční záležitost. Tento fakt dokládá i záznam ze setkání s novinářem o mnoho let později od prvního vydání:

„M. François-Guillaume de Maigret vient de la part de *Messidor*.³³ Il me demande si je lis *Messidor* et si je suis candidat à l'Académie Goncourt.

„Je veux tâcher de mettre un village dans un livre, de l'y mettre tout entier, depuis le maire jusqu'au cochon (...).“ [Renard, 1960: 261] Myslíme si, že nejbližší se této knize podobají *Bucoliques* (1898, 1905), které je možné s trochou nadsázky charakterizovat jako kroniku Renardových dvou vesnic Chaumot a Chitry.

³¹ Prorepublikový dvouměsíčník, do něhož významnou měrou přispívali Guy de Maupassant, François Coppé aj.

³² Viz příloha č. 5. První uveřejněná povídka viz příloha č. 6.

³³ Dvouměsíční ilustrovaná revue.

- Pour ne pas répéter « Jules Renard », (...), dit-il, je vais mettre : « l’auteur de... »
Quel est celui de vos livres que vous préférez ?
- On m’appelle surtout « l’auteur de Poil de Carotte ».
- Il n’y en a pas un autre que vous aimeriez ?
- Mettez : *Histoires naturelles*.“³⁴ [Renard, 1960: 1135]

2.5 Inspirace a záměr

Při psaní jednotlivých textů o zvířatech a přírodě na venkově vycházel Jules Renard v první řadě ze svých vlastních zkušeností a postřehů, které získal, když s otcem v dětství chodil na dlouhé toulky po svém rodném kraji Nièvre. Otec ho vedl k pozorování detailů přírody a ty později v dospělém věku Renard mistrně převáděl na papír. Inspiraci hledal i ve své vesnici Chaumot, kde se po roce 1895 se svou rodinou nadobro usadil. Ze svého rodného kraje měl tedy napozorované chování a pohyby domácích či lesních zvířat. Avšak Renard se vždy snažil o maximální pravdivost, a tak se nespolehal pouze na své prožitky, ale opíral se i o významného osvícenského přírodopisce Georgese Louise Leclerca de Buffon (1707–1788). Bez nadsázky lze říci, že Buffon, ať už pouze slovem či rovnou myšlenkou, se vyskytuje v každém druhém Renardově textu *Histoires naturelles*. Renard čerpal především z Buffonovy knihy *Les Animaux*³⁵ či z Elzéara Blazea (1788–1848) a jeho knihy *Le Chasseur au chien d’arrêt* (1846). [Guichard, 1971: 81] Významný „renardolog“ Léon Guichard uvádí, že například Buffonův text *La Bécasse* z *Les Animaux* byl Renardem celý opoznámkovaný. [Guichard, 1971: 81] Renard si buď vypůjčoval jednotlivé motivy, jako tomu bylo například v povídce *Dindes*: „Elle fait claquer d’un coup sec l’éventail de sa queue (...)“, kde se inspiroval Buffonovým „éventail“: „La queue se relève en éventail (...)“ [Guichard, 1971: 929]. Nebo celou myšlenku, jako například v textu *L’Oie*: „Si brave que le

³⁴ Fakt, že ne všichni považovali *Histoires naturelles* za klenot francouzské literatury, dokazuje novinářova reakce: „Oh ! non. Il me faut le titre d’un de vos livres, d’un livre que vous aimiez plus que les autres.“ [Renard, 1960: 1135]

³⁵ Část z rozsáhlé encyklopedie o přírodě nazvané *Histoire naturelle* [Buffon, 1835]. Jednalo se o rozsáhlé dílo, jež vycházelo postupně mezi léty 1749 až 1789 a které svým počtem třiceti šesti svazků významnou měrou ovlivnilo vývoj přírodních věd.

jars l'est moins, elle protège ses sœurs contre le mauvais chien.“, inspirovanou Buffonovou *L'Oie*: „(...) le courage avec lequel elle défend sa couvée.“ [Guichard, 1971: 929] Méně často pak Renard s dovolením svých kolegů spisovatelů přejímal některé jejich motivy či myšlenky. Kvůli své povídce *Le Chien* například v prosinci 1895 napsal francouzskému dramatikovi Georgesu Courtelinovi (1858–1929): „Mon cher ami, J'ai l'intention de me servir, si vous ne le regrettez pas, de votre idée de *chien qui se brûle les fesses*. Si vous le permettez, inutile de me répondre. (...)“ [Renard, 1957: 103] A v lednu následujícího roku již byla povídka na světě: „(...) les cendres écartées lui brûlent le derrière (...)“, „(...) Pointu,³⁶ au chaud, poil roussi, fesses cuites (...)“. Jistý zdroj nápadů mu také přinášely časté návštěvy pařížské zoologické či botanické zahrady (Le Jardin des plantes a Le Jardin d'acclimatation).

Hlavním autorovým záměrem při psaní *Histoires naturelles* bylo, aby se směla zvířata, kdyby uměla číst: „*Histoires naturelles*. – Buffon a décrit les animaux pour faire plaisir aux hommes. Moi, je voudrais être agréable aux animaux mêmes. Je voudrais, s'ils pouvaient lire mes petites *Histoires naturelles*, que cela les fit sourire.“ [Renard: 1960, 287] Autor se také snažil o jistou rehabilitaci a) zvířat, b) venkova. Renard si přál změnit povědomí v lidech o těch zvířatech, která již od dob dávno minulých, a především díky La Fontainovým bajkám či encyklopedistu Buffonovi, byla dělena na vznešená a méně vznešená. [Janešová: 1952, 56] Proto například v textech *Le Cochon et les perles*, *L'Oie* či *Le Crapaud* vycházejí vítězně prase, husa nebo ropucha a ten, komu se čtenář v závěru směje, je člověk. A naopak zvířata, jež podle Renarda společnost spíše přeceňovala, se v jeho „histoires“ stala terčem posměchu (*Dinde* (I),³⁷ *La Fourmi et le perdreau*,³⁸ *Le Cygne*³⁹). Renard také usiloval o to, aby napravil pokřivený obraz, který měla společnost o venkovu.

³⁶ Jméno Renardova psa.

³⁷ „Noble dinde, lui dis-je, si vous étiez une oie, j'écrirais votre éloge, comme le fit Buffon, avec une de vos plumes. Mais vous n'êtes qu'une dinde.“ [Renard, 1971: 101]

³⁸ „Une fourmi tombe dans une ornière où il a plu et elle va se noyer, quand un perdreau, qui buvait, la pince du bec et la sauve. „Je vous le revaudrai,“ dit la fourmi. „Nous ne sommes plus,“ répond le perdreau sceptique, au temps de La Fontaine.“ [Renard, 1971: 132]

³⁹ „Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante et ramène un ver. Il engraisse comme une oie.“ [Renard, 1971: 104]

Když koncem 80. let 19. století vyšel román *La Terre* Émila Zoly (1840–1902), Renard byl přesvědčen, že venkovu kniha ukřivdila. A on tento obraz chtěl opravit, pokusit se o jakousi rehabilitaci venkova v literatuře. Nesnažil se venkov idealizovat, chtěl ale vykreslit i jeho kladné stránky a kladné vlastnosti venkovanů – především jejich hluboké morální cítění, které je úzce svázáno s jejich prostým životem. [Gouglermann, 2014] A v neposlední řadě si autor také přál vytvořit dílo popisující zvířata i venkov co možná nejobecněji, tak aby nebylo spjato výlučně s jedním krajem, byť mu jako předloha sloužil jeho rodný kraj. Přál si odlišit se tím například od svého podstatně staršího a známějšího kolegy spisovatele Alphonse Daudeta (1840–1897), jenž své povídky *Lettres de mon moulin* (1887, 1895) soustředil jak po jazykové, tak i obsahové stránce do rodné Provence. [Fischer, 1983: 99–100]

2.6 Ohlas *Histoires naturelles* ve Francii

Když Jules Renard začal uveřejňovat své texty 7. října 1895 v *L'Écho de Paris*, dostavil se stejný úspěch jako u jeho předchozí tvorby. Dva měsíce po vydání prvních textů si Renard do *Deníku* poznamenal: „(...) Descaves⁴⁰ veut me persuader qu'il me faut cinquante *Histoires naturelles* pour faire un volume. Ce n'est pas seulement son avis : c'est celui de copains, etc.“ [Renard, 1960: 307] „Histoires“ se ve Francii natolik ujaly, že je na tehdejších základních školách běžně využívaly při hodinách přednesu, či jako předlohy pro diktáty. A to dokonce ještě ve dvacátých letech minulého století.⁴¹ [Poitrinal, 1925: 65] Drobné prózy se zkrátka čtenářům líbily a zaujaly umělecké kruhy: například divadelní herec Sacha Guitry (1885–1957) je se svými kolegy z divadla recitoval na veřejnosti. Texty oslovily i umělce z jiných oblastí umění. Malíř Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) dokonce Renardovi nabídl, že je ilustruje: „Lautrec me propose d'en illustrer une huitaine et d'en vendre cent exemplaires à 25 francs chacun. Nous partagerons les bénéfices. (...)“ [Renard, 1960: 307] Nakonec Toulouse-Lautrec skutečně opatřil osmi ilustracemi druhé knižní vydání povídek. Ilustrovat Renardovy *Histoires naturelles* byla skutečně prestižní záležitost. Například první vydání opatřil ilustracemi známý malíř a grafik Félix Vallotton

⁴⁰Lucien Alexandre Descaves (1861–1843), levicově orientovaný spisovatel, později člen Akademie Goncourtů. [Fischer, 1983: 112]

⁴¹ Viz příloha č. 7.

(1865–1925) a třetí vydání malíř a grafik Pierre Bonnard (1867–1947). Ceny výtisků s ilustracemi Lautreca či Bonnarda byly na tehdejší dobu velmi vysoké, a tak měli nakladatelé problém je prodat. Dnes však patří zejména vydání s Lautrecovými kresbami ke sběratelské knižní raritě. Kromě malířů zaujaly povídky hudební skladatele. Například Claude Terrasse (1867–1923), operní a operetní skladatel, je spolu s libretistou Francis Nohainem (1872–1934) uvedli na prknech malého loutkového divadla Théâtre des pantins. I skladatel Joseph-Maurice Ravel (1875–1937) si vybral pět z nich a v roce 1906 je zhudebnil. Zaujaly ho miniatury: *Le Paon*, *Le Grillon*, *Le Cygne*, *Le Martin-Pêcheur* a *La Pintade*.⁴² (Čtenář této práce si je může poslechnout na [Labduval, 2012].) Když se tehdy již vyhořelý Renard dozvěděl, že někdo chce jeho *Histoires naturelles* zhudebnit, poznamenal si: „Thadée Natanson⁴³ me dit: „Un monsieur veut mettre en musique quelques-unes de vos *Histoires naturelles*. C’est un musicien d’avant-garde sur lequel on compte et pour qui Debussy est déjà une vieille barbe. Quel effet ça vous fait-il ?“ „Aucun.“ „Ça vous touche, voyons !“ „Du tout.“ „Qu’est-ce qu’il faut lui dire de votre part ?“ „Ce que vous voudrez. Dites-lui merci.“ „Vous ne désirez pas qu’il vous fasse entendre sa musique ?“ „Ah ! non, non.““ [Renard, 1960: 1086] Ravel se však nenechal odbýt a Renarda oslovil přímo. Ze zápisu v *Deníku* o dva měsíce později, v den premiéry oněch pěti zhudebněných textů, se dočítáme:

„M. Ravel, le musicien des *Histoires naturelles*, noir, riche et fin, insiste pour que j’aie écouter, ce soir, ses mélodies. Je lui dis mon ignorance et lui demande ce qu’il a pu ajouter aux *Histoires naturelles*. „Mon dessein n’était pas d’y ajouter,“ dit-il, „mais d’interpréter.“ „Mais quel rapport ?“ „Dire avec de la musique ce que vous dites avec des mots quand vous êtes devant un arbre, par exemple. Je pense et je sens en musique, et je voudrais penser et sentir les mêmes choses que vous. Il y a la musique instinctive, sentimentale, la mienne – bien entendu, il faut d’abord connaître le métier –, et la musique intellectuelle : d’Indy.⁴⁴ Il n’y aura guère que des Indys, ce soir. Ils n’admettent pas

⁴² Drobné prózy *Le Paon*, *Le Grillon* a *La Pintade* jsme si také vybrali pro translatologickou analýzu originálu a překladu, kterou čtenář nalezne v kapitole 5 Analýza originálu a překladu *Histoires naturelles*.

⁴³ Thadée Natanson (1868–1951), sběratel a kritik francouzského umění.

⁴⁴ Vincent d’Indy (1851–1931), francouzský hudební skladatel a pedagog. [Thieck, 2005: 1061]

l'émotion, qu'ils ne veulent pas expliquer. Je pense le contraire ; mais ils trouvent intéressant ce que j'ai fait, puisqu'ils m'admettent. C'est très important pour moi, cette épreuve. En tout cas, je suis sûr de mon interprète : elle est admirable.“ [Renard, 1960: 1100]

Renard na koncert nakonec nešel. A zřejmě udělal dobře. Ona premiéra vyvolala již ten večer hotové pozdvižení a nadlouho rozdělila posluchače na dva tábory. Jedni se cítili zpracováním doslova uraženi a druzí naopak oceňovali „lidový“ charakter ztvárnění. O velmi negativní hodnocení zhudebněné verze *Histoires naturelles* se postaral především Pierre Lalo (1866–1943), hudební kritik a Ravelův celoživotní odpůrce. Pro některé literární kritiky představovalo Ravelovo zpracování naopak záminku ke kritice samotného Renarda:

„Je m'avoue invinciblement réfractaire aux accents mi-graves mi-pointus de la lyre dont M. Jules Renard pince sans rire, mais non sans quelque prétention mal guisée, les cordes zoopsychologiques... En contemplant les gens se tordre autour de moi, je confesse ma confusion d'une âme assez obtuse, assez fermée à la finesse de tels ciselés concetti pour en avoir eu l'incoeurcible évocation d'un Alphonse Allais constipé.“ [Tœsca, 1977: 266]

Tento negativní ohlas se autora *Histoires naturelles* dotkl ani ne tak pro svůj obsah, jako pro místo, kde byl uveřejněn. Publikovali jej totiž Rachilde s Valettem v *Mercure de France*, jehož byl Renard většinovým akcionářem. Tato „rána pod pás“ byla počátkem konce Renardova letitého přátelství s Valettem a jeho chotí a vedla mj. k tomu, že Renard nakonec jako akcionář z *Mercure de France* roku 1909 odešel.

2.7 Dobové názory a kritiky na *Histoires naturelles*

Jak je vidět také z následujících citací, ohlas na Renardovy drobné prózy měl více podob a nebyl vždy jen pozitivní...

Jules Lemaître (1853-1914), spisovatel a literární kritik:

„M. Jules Renard est, souvent, un Théocrite burlesque, mais sobre, mais artiste, et qui ne rit jamais lui-même. En ce moment, il publie, dans *L'Écho de Paris*, une série d'*Histoires naturelles*, portraits de bêtes à l'eau-forte, auprès desquels ceux de Buffon ne sont que de lamentables et inexpressives grisailles.“ [Lemaître: 1895]

„Avez-vous lu les merveilleuses petites histoires naturelles de Jules Renard ?“ [Lemaître: 1898]

Tristan Bernard (1866–1947), dramatik a spisovatel, přítel Julesa Renarda:

„Il y a dans les *Histoires naturelles* [...] des choses de tout premier ordre, et des choses que je n'aime pas. *Les Chauves-souris*, *L'Âne*, c'est parfait. *La Chenille* me déplaît pour des raisons qui la feront aimer des autres [...]. C'est un travail de vieille demoiselle, réussi parce que vous êtes Jules Renard, un habile ouvrier, mais c'est faux, chiqué, truqué, sans aucune humanité. Verber⁴⁵ me disait : „Tu n'aimes pas *La Chenille* parce que tu n'aimes pas la campagne.“ J'ai répondu à Veber: „Je n'aime pas *La Chenille* précisément parce que j'aime la campagne, et que *La Chenille* est un bibelot de cabinet de travail, d'étrangère, le contraire d'une bête ayant de la vie et de l'odeur.“” [Renard, 1960: 326]

⁴⁵Pierre Eugene Veber (1869–1942), dramatik a divadelní kritik.

3 Vznik, ohlas a recepce *Histoires naturelles* v Čechách

Český překlad *Histoires naturelles* vydalo nakladatelství Moderní bibliotéka K. H. Hilara⁴⁶ na začátku roku 1912. Vzhledem k tomu, že v té době bylo ve Francii publikováno již čtvrté rozšířené vydání *Histoires naturelles*, nabízela se otázka, s kterým vydáním originálu české nakladatelství pracovalo. Domníváme se, že překladatel(é) měl(i) k dispozici to poslední, z roku 1909. Dokazuje to například překlad textů *Kočka* (II), *Býk* (III), či *Veverka* (II), které se objevily až ve vydání *Histoires naturelles* z roku 1909. Výše uvedené texty *Kočka* (II) a *Veverka* (II) sice byly přeloženy, k jejich vydání nakonec ale nedošlo.

3.1 Překlad *Histoires naturelles* do českého jazyka

Pro rekapitulaci uvádíme stručný chronologický soupis děl Julesa Renarda, která byla přeložena do češtiny. Vycházeli jsme přitom z katalogu Národní knihovny ČR, Městské knihovny Praha, knihovny Akademie věd ČR a centrální knihovny Filozofické fakulty UK.

Povídky z přírody (1912): z originálu *Histoires naturelles* přeložila Klementa Laubová; úvodní glossu napsal Jarmil Krecar. [Praha: Moderní bibliotéka, 1912]

Bukolika: vybrané prosy (1913): z originálu *Bucoliques* přeložil Antonín Bernášek. [Praha: Ant. Bouček, 1913]

Zrzek; Modlářka: dvě komedie s úvodem překladatelovým (1914), z originálu *Poil de Carotte* a *La Bigote* přeložil Hanuš Jelínek. [Praha: J. Otto, 1914]

Zrzek: z originálu *Poil de Carotte* přeložil Hanuš Jelínek. [Praha: Jos. R. Vilímek, 1914]

⁴⁶ Karel Hugo Hilar (1885–1935), dramatik, básník, prozaik a překladatel, divadelní a literární kritik. Hned po maturitě začal vydávat Moderní bibliotéku, objeveně k nám uvádějící představitele i předchůdce moderních směrů západoevropské literatury (Ch. Baudelaire, R. de Gourmont, A. Jarry, J. Laforgue, M. Schwob aj.). [Forst, 1993b: 173–174]

Mravy Filipových, *1000 nejkrásnějších novell 1000 světových spisovatelů*, sv. 96, pořádá a literární úvody doprovází František Sekanina [Praha: Jos. R. Vilímek, 1916], z originálu *Mœurs des Philippe* přeložil Arnošt Procházka.

Kouzlo rozchodu: komedie o jednom dějství, přeložil Zdeněk Schmoranz. [Praha: Zátíší, knihy srdce i ducha, 1921]

Domácí chléb: komedie o jednom dějství, přeložil Hanuš Jelínek, upravil V. H. Brunner. [Praha: B. M. Klika, 1925]

Deset francouzských novel, Honorina, z originálu Honorine z knihy *Nos frères farouches* přeložil Václav Černý, s kresbou Karla Vodáka. [Praha: Československý spisovatel, 1959]

Stejně jako byly *Histoires naturelles* ve Francii zpracovány i v jiných oblastech umění, například v malířství Toulouse-Lautrecem či v hudbě Mauricem Ravelem, tak i český překlad *Povídek z přírody* ovlivnil širší uměleckou scénu. Například roku 1938 skladatel, klavírista a hudební publicista Jan Evangelista Zelinka (1893–1969) zhudebnil dvě prózy. Jednalo se o melodramy s názvem *Povídky z přírody: Lovec obrazů, Uzávěr lovu: Dva melodramy*. Roku 1973 pak například překladatelka Milena Tomášková (1918–2002) přeložila dvě Renardovy divadelní hry *Radostný rozchod* (*Le Plaisir de rompre*) a *Manželské štěstí* (*Le Pain de ménage*), které byly zpracovány pro televizní inscenace *Francouzské aktovky* v režii Pavla Háši (1929–2009).

3.2 Kdo skutečně *Histoires naturelles* přeložil?

Renardovy *Histoires naturelles*, česky *Povídky z přírody*, tak jak je uvedeno v knižním překladu z roku 1912, oficiálně přeložila Klementa Laubová (1895–1965). Když jsme se tedy pro účely naší diplomové práce začali shánět po jejím odkazu, byli jsme v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (LA PNP) nasměrováni na literární pozůstalost jejího manžela, významného českého překladatele a dekadentního básníka

přelomu 19. a 20. století Jarmila Krecara z Růžokvětu⁴⁷ (1884–1959). Onen částečně roztržený odkaz byl uložen v 81 kartonech. Karton č. 8 ukrýval z našeho pohledu skutečný poklad – rukopis překladu *Povídek z přírody*. Soubor textů uspořádaných tak, jak šly do redakce a byly vydány v lednu roku 1912. Jednalo se o texty přeložené na samostatných listech formátu A5 svázaných do sešitu. Již při prvním jejich čtení jsme si však všimli, že nemají jednotný rukopis. Některé byly napsány písmem až školácky úhledným, s kudrlinkami a jiné naopak písmem ostrým, zkoseným, místy až nečitelným. Pátrali jsme tedy dál. V krabici č. 60 (korespondence z roku 1911–1912) a č. 29 (korespondence z roku 1912) jsme pak našli dopisy,⁴⁸ které Laubová posílala Krecarovi⁴⁹ v době, kdy pracovala na překladu. Z korespondence jsme vyčetli, že na překladu skutečně pracovali oba. Původně jej měla celý vyhotovit Laubová, avšak kvůli její zahálce nakonec narychlo přeložil většinu Krecar. V té době, koncem roku 1911, bylo Laubové pouhých 15 let, chodila do kvarty c.k. reálného gymnázia Litomyšl a francouzský jazyk se teprve učila. Jarmil Krecar byl jejím učitelem na výše zmíněném gymnáziu. S ním také měla toho roku utajený milostný poměr,

⁴⁷ Jarmil Krecar (1884–1959), básník, prozaik, dramatik, literární, divadelní a výtvarný kritik z okruhu Moderní revue, překladatel z francouzštiny, angličtiny a němčiny, bibliofil a sběratel. Jeho dekadentní postoj se odrážel i ve výběru autorů a stylu četných překladů, jež doprovázel (v podobě předmluv či doslovů) esejistickou interpretací překládaných autorů. Některé své práce podepisoval Jarmil Krecar z Růžokvětu, s reminiscencí na barokního českého autora Zachariáše Augustina Kletzara (psáno též Krecar) z Růžokvětu (1646–1693). Jako překladatel a básník vycházel Krecar z dekadentní ideologie Moderní revue, jak se vytvářela v novém století, kdy od předválečného lartpoulartismu dospívala k tradicionalismu a bojovnému ultranacionalismu. [Forst, 1993c: 960–961]

⁴⁸ Tato korespondence má až choulostivě intimní charakter. Onen fakt si uvědomoval i sám Krecar, jenž si tyto dopisy celý život schovával a na jeho konci si závěti pojistil, že nebudou uveřejněny dříve než padesát let po jeho smrti. Je otázkou, co by s nimi udělala jejich pisatelka Klementa Laubová, kdyby se jí po smrti chtěly dostat do rukou. Možná by je spálila, jako tak v roce 1925 učinila manželka Julesa Renarda, když se měl vydat *Deník* jejího manžela.

⁴⁹ Ono ostré, zkosené písmo patřilo Jarmilu Krecarovi, který se i rukopisem neustále v mladém věku stylizoval do pózy dekadentního umělce. (A obdobně jako v 80. letech 19. století dvacetiletý Jules Renard i on si zakládal na svém vzhledu „dandyho“.)

jenž, když vyšel najevo, způsobil na malém městě skandál. Krecar byl jako suplent následující školní rok přesunut do Prahy, avšak vztah trval dál.⁵⁰

Z korespondence mezi Laubovou a Krecarem z té doby se dozvídáme, že na překlad Laubová nijak nespěchala. Francouzštinou příliš nevládla (ve svých patnácti letech ani nemohla) a s překladem si ne vždy věděla rady.⁵¹ První dopis, v němž se Laubová zmiňuje o překládání *Povídek* pochází z 12. listopadu 1911 a ptá se v něm: „Mám překládat Povídky?“⁵² Krecarovu odpověď jsme bohužel nenašli, stejně tak jako odpověď na skoro žádný její dopis. Domníváme se, že je tomu tak proto, že literární odkaz Laubové není zarchivován a my pracovali pouze s odkazem Jarmila Krecara. O dva dny později, 14. listopadu 1911, Laubová Krecara (zřejmě) informuje, že dostala od redaktora K. H. Hilara souhlas k překladu: „Povídky budu tedy překládati. Od Dr. Hr. pozdrav. Těší se prý na tvůj dopis.“⁵³ V dopisech se Laubová o překladu zmiňuje vždy až na jejich konci jakoby na okraj. Další dotaz ohledně *Povídek* pochází až z 23. listopadu 1911: „Povídky z přírody teď jsem vůbec nepřekládala. Nemám nálady ani času. Teď budu překládati a myslím, že do

⁵⁰ Tento velmi komplikovaný vztah, jenž nakonec díky urputné snaze Klementiných rodičů a štědrého věna přešel v manželství (1913), je detailně popsán v rigorózní práci PhDr. Petra Kubáta. [Kubát, 2009: 110–121]

⁵¹ V době, kdy už byly *Povídky* v redakci se Laubová Krecarovi svěřuje, jak se učí francouzsky: „Teď se učím podle Tvého deset slovíček denně ze slovníku. Budu se také učit z knih gymnázia.“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 5. 1. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁵² [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 12. 11. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové. Laubová psala Krecarovi prakticky denně. V diplomové práci se ovšem budeme zmiňovat pouze o korespondenci, v níž je nějaký záznam související s překladem *Histoires naturelles*.

⁵³ V dopisu dále stojí: „Sl. V. mu také psala, že nemůže překládati, poněvadž jí rozbolí vždy hlava.“ Podle této poznámky lze možná usuzovat, že Hilar nabídl překlad i Klementině známé. [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 14. 11. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové Z dopisu ze dne 16. ledna 1911 se pak dozvídáme totožnost oné „Sl. V.“. S největší pravděpodobností se jedná o dceru litomyšlského knihkupce Veselíka: „Pozdravuje Tě (*Dr. Hilar*) a bude Ti psáti. Sl. Veselíková nemohla prý Tvou nabídku přijmouti, poněvadž byla její maminka churava a ona musila vše obstarávat.“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 16. 1. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

února to bude.“⁵⁴ Dva dny poté, 25 listopadu 1911, zjišťuje termín odevzdání: „Jájo,⁵⁵ do kdy musí býti *Histoires naturelles* přeloženo? Víš, dokud to nejde do určité lhůty tak s ničím nespěchám. Kdybys ale řekl za týden, bylo by to.“⁵⁶ Krecar asi vytušil, že Laubová zahálí, protože mu 30. listopadu 1911 odpovídá: „Neboj se, že vyšívám „dečky“⁵⁷ a *Histoires naturelles* také budou do vánoc přeloženy.“⁵⁸ Brzy na to začala na překladu intenzivně pracovat a s tím přišly 1. prosince 1911 i první dotazy týkající se francouzštiny: „Le chasseur d'images' mohu přeložit ‚Lovec přeludů‘, že? A jak se přeloží *Les yeux servent de filets où les images s'emprisonnent d'elles-mêmes*? Budeš možná bohy volati, že to nevím, ale napiš mi to. – Dnes jsem měla první francouzskou hodinu. Schází mi významy. Jinak to jde. *Histoires naturelles* tam nebudu překládati.“⁵⁹ Hned druhý den, 2. prosince 1911, se opět Krecara ptá: „Jájo, jak se řekne fr. ‚Naši hosté‘, *Notres convives*?“⁶⁰ Další zmínky o překladu jsme zaznamenali v dopisu ze dne 7. prosince 1911, kdy se Krecara ptá na překlad jedné anekdoty z miniaturní *V zahradě*: „Jak se přeloží – *Je crois que je viens de faire mes petits*?“⁶¹ Před Vánoci, 22. prosince 1911, Krecara opět ubezpečuje, že texty nepřekládá na hodině francouzštiny: „Povídky překládám doma.“⁶² Dne 26. prosince 1911

⁵⁴ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 23. 11. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové

⁵⁵ Takto důvěrně oslovovala Laubová Krecara.

⁵⁶ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 25. 11. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁵⁷ Když se jejich milostný vztah dostal v Litomyšli na veřejnost, rodiče Laubové začali na Krecara naléhat, aby se s ní oženil. Klementa proto většinu prostoru v dopisech věnuje přípravám na svatbu.

⁵⁸ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 30. 11. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁵⁹ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 1. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁶⁰ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 2. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁶¹ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 7. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁶² [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 22. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové. Laubová v korespondenci Krecara nejednou ubezpečuje, že *Povídky* nepřekládá na hodinách francouzštiny. Zřejmě si Krecar výslovně nepřál, aby je překládala s třetí osobou.

mu pak sděluje: „Z Povídek mám přeloženo Lovec obrazů, V zahradě, pak Blecha, Motýl, Vosa. Na překlad jsem neměla nejdřív nálady, potom času a teď ležím. Mám překládati?“⁶³ Poslední zpráva ohledně *Histoires naturelles* pochází z následujícího dne, ze 27. prosince 1911: „Můj Jájo, dnes jsem přeložila Kočka, Husa a budu ještě překládati. Co jsi přeložil ty?“⁶⁴ Tato její otázka dokládá, že se na překladu podíleli oba. Podle podílu Krecarova písma v rukopisu poslaného do redakce na přelomu roku 1911 a 1912 však můžeme s jistotou konstatovat, že převážnou většinu miniatur nepřeložila Laubová, ale Krecar. V lednu 1912 byly už *Povídky z přírody* v redakci a brzy nato vyšly. Z korespondence dále vyplývá, že překlad se zrodil za pouhých pět šest týdnů a že se Krecar na Laubovou za její liknavost při překladu *Povídek* nejspíš hněval. Tomu by ostatně napovídala pasáž z jejího dopisu ze dne 10. ledna 1912, v němž Krecara žádá o další překlad: „Jest ta Senancourova Láska ‚mravná‘? Ted’ bych překládala pořádněji. Do ustanovené doby by to určitě bylo.“⁶⁵ Krecar zřejmě Laubové překlad skutečně zadal. A možná právě Senancourovu *Lásku* (*De l’amour*, 1806). Dokládá to i zmínka z pera Laubové v dopisu ze dne 24. března 1912: „Ten blbý překlad dělám jen z dlouhé chvíle, taky že se mi zachtělo něco překládati. Bud’ si jist, že pod to své

⁶³ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 26. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁶⁴ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 27. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁶⁵ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 10. 1. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové. Laubové zadávala redakce překlady zřejmě opakovaně: „Jájo, ráda bych něco překládala. Co mohu z Laforguea? Víš již něco o Povídkách?“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze 7. 1. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové. A nejednalo se pouze o texty francouzské, ale i německé: „Ted’ překládám Barlachovu novellu Malá Blanchefleur. Se Syallem (?) na polovici.“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze 23. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové. Nebo „Z Die tragische Lüge přeložila jsem dnes první dva sloupce. Myslím, že Ti to budu moci ve středu poslati. Budeš tak laskav a prohlédneš to ještě? Jsou tam různé významy a nevím, přeložím-li je zcela správně.“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze 22. 4. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové. Soudě z dopisu z 10. ledna 1912 Laubovou velmi zajímal především mravní charakter možného překladu. Na to samé se zeptala Krecara i v dopisu ze dne 9. listopadu 1911 (kdy ještě zřejmě nevěděla, že bude překládat *Histoires naturelles*): „Překládala bych z knih ‚Gautier: Markýzin psíček‘. Jest to cudné?“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze 9. 11. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

jméno nedám.“⁶⁶ Poslední věta je pro nás hodně vypovídající. Nejdříve jsme se totiž domnívali, že Krecar nechal Laubovou uvést jako překladatelku celých *Povídek* z čiré „velkorysosti“. Je ale také docela možné, že Krecar jednoduše pochyboval o kvalitě onoho překladu, vzhledem k tomu, že jej musel kvůli Klementině „studentskému“ přístupu vytvořit ve velmi krátkém čase. Je tedy možné, že s ním nebyl spokojen, a nechtěl se pod něj proto ani podepsat. Faktem ale zůstává, že o *Povídkách* se Laubová prvně zmiňuje začátkem listopadu 1911, což znamená, že Krecar dal Laubové na jejich překlad celkem dva měsíce. V následující Tabulce 1 uvádíme přehled textů, které podle písma přeložila pouze Laubová, nebo jí s nimi Krecar pomohl. Všimli jsme si totiž, že v některých překladech psaných rukou Laubové se vyskytuje i Krecarovo písmo.⁶⁷

Tabulka 1: Přehled textů přeložených pouze Klementou Laubovou či s pomocí Jarmila Krecara

Miniatury přeložené Klementou Laubovou	Miniatury přeložené Klementou Laubovou, s nimiž jí Krecar pomohl	Dvě varianty překladu, Krecara a Laubové
<i>Lovec obrazů</i>	<i>Lovec obrazů</i>	<i>V zahradě</i>
<i>Kachny</i> (I, II)		<i>Kočka</i> (I)
<i>Krůty</i> (I, II)		
<i>Perlička</i>		
<i>Husa</i>		
<i>Holubi</i> (I)	<i>Holubi</i> (II)	

⁶⁶ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 24. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁶⁷ Tímto způsobem spolu na překladech pracovali zřejmě běžně. Když si Laubová nebyla překladem jista, raději danou pasáž svěřila Krecarovi: „S překladem budu již brzy hotova. Některé věci laskavě doplňš, že ano? Nechci se mamá ptáti a ve slovníku to není.“ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis z 22. 5. 1912] Onen překlad pak Krecarovi zaslala se slovy: „Posílám ti překlad. Buď tak laskav a doplň, co schází. Jest toho dosti, ale nevím sama tolik významů a mamá se nechci ptáti. Rankův slovník mám velmi staré vydání. Musím si opatřit nový. [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze 30. 5. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

<i>Páv</i>		
<i>Kočka</i> (II)		

Celý překlad byl zřejmě skutečně vyhotoven velmi rychle. A na redakci se v nakladatelství asi také pospíchalo, soudě z poznámky redigujícího napsané tužkou na titulní straně rukopisu překladu – PhDr. K. H. Hilarem: „Ihned sázeti. Do pátku (úterý večer) račte poslat na adresu prof. Krecar, Lazarská 12, aspoň část korektury.“⁶⁸ Ještě v polovině ledna se Laubová v dopisu Krecara dotazuje: „Kdy mi pošleš korekturu? Máš-li, dej ji zítra večer, nebo časně ráno ve čtvrtek do hôtelu Paříž. Papá se tam více nezdrží, než přes noc. Nebo to raději pošli poštou.“⁶⁹

3.3 Recepce *Histoires naturelles* a Julesa Renarda

Po vydání *Povídek z přírody* Laubová i Krecar čtenářský zájem o tento titul bedlivě sledovali. Před tím se však Laubová ještě Krecarovi dne 18. ledna 1912 svěřila o možné situaci v Litomyšli: „Nemyslím, že se bude o Povídkách mnoho zde věděti. A jest mi to lhostejno.“⁷⁰ Dne 5. března 2012 se už výtisk dostal Laubové do ruky: „Veselíkovi včera došlo třicet výtisků. Říkal, že udělá výklad. (...) Renard se mi velmi líbí. Jest hezky upraven. Jest dost vynecháno?“⁷¹ V dopisu naráží na skutečnost, že redakce některé kratičké jednořádkové texty vyškrtl a nevydala (*Kočka* (II), *Osel* (II), *Červ*, *Užovka*, *Had*, *Šváb*, *Blecha*, *Konipásek Žluva*). V rukopisu překladu jsou tyto miniatury červeně přeškrtnuty. Dne 10. března 1912 se už titul dostal na pult litoměřického knihkupectví: „Povídky dal Veselík za skříň. Ale nemyslím, že půjdou více na odbyt. Dostali tuším třicet výtisků.

⁶⁸ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 8, titulní strana rukopisu *Povídky z přírody*]

⁶⁹ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 16. 1. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷⁰ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 18. 1. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷¹ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze 5. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

Všímají si toho nejvíce kandidátky a studenti.⁷² Na malém městě se však stále propíral především jejich milostný poměr, jak dokládá dopis z 12. března 1912: „Renarda se prodali – dva výtisky. Litomyšláci jsou zvědaví jen na naše intimity, ale na něco tištěného...“⁷³ Den poté, 13. března 1912, Krecara opět informuje o prodejnosti *Povídek*: „První výtisk u Veselíků si koupil prof. Starý, druhý nějaký student. (Myslím „vtipný oktaván“.) Veselík je rozešle, málo se prý o tom ví.“⁷⁴ O prodejnosti výtisků píše ještě 20. března 1912: „Renard jde teď na odbyt. Nejdříve se to musilo trochu prohlédnouti. Jeden litomyšlský osel se ptal, kdo se to pokouší o literaturu. Jestli snad pí. Laubová? – Bláhovým jsem poslala Renarda minulý týden. Myslím si, nebyl-li někdo na poště tak laskav, a neponechal si jej.“⁷⁵ V pozdějších dopisech, které jsme v archivu našli, už se v souvislosti s *Povídkami* dočítáme pouze o honoráři, například v dopisu ze dne 23. dubna 1912 stojí: „První peníze za literaturu jsem si vydělala u strýčka, za Renarda, teď to budou tedy již druhé.“⁷⁶

Z dopisů Laubové se však také dozvídáme o recepci překladu *Histoires naturelles* na celonárodní úrovni. Bezprostředně po jejich vydání, dne 18. března 1912, Krecarovi píše: „Včera bylo v kulturní příloze Národních listů od Arné Nováka: „Lovec obrazů“. Viděl jsi to? Zdá se mi, že celé dva sloupce jsou jen rozšlapáváním Tvé předmluvy.“⁷⁷ Zde Laubová naráží na skutečnost, že Jarmil Krecar opatřil překlad *Povídek z přírody* třístránkovou předmluvou o osobnosti a díle Julesa Renarda, v níž se také krátce zmiňuje o *Histoires naturelles*:

⁷² [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 10. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷³ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 12. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷⁴ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 13. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷⁵ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 20. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷⁶ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 23. 4. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁷⁷ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 18. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

„Miluje přírodu současně smysly i obrazností; věci stávají se jeho majetkem nejen realitou, ale tím, že se zmocnil jejich bytostné essence, samou percepcí. Před jeho zraky není všednosti, pohrdá vším známým, co jest pro všechny, nezná toho; sleduje ztracenou rajskou primitivitu, původnost, nahotu a nachází je v duši zvířat, rostlin, kamenů, větru, oblak a lidí, kteří si uchovali soudržnost se zemí. Skicuje přírodní existence, v smyslové nebo ideové metafoře, s jedinečnou výstižností, netušeným pojetím, nenadálými obraty; neboť rozumí si s nimi i v moderním životě řeči prvních lidí. Labuť, Ropucha, Skřivan, Rodina stromů z *Histoires naturelles* jsou básně v prose.“ [Krecar, 1912: 6]

Na rozdíl od Klementy Laubové si však nemyslíme, že by literární kritik Arné Novák (1880–1939) ve své kritice Krecarův text parafrázoval či jinak „rozšlapával“. Domníváme se, že se jedná o svébytný, originální medailonek přibližující čtenáři osobnost a dílo Julesa Renarda, a v porovnání s Krecarovou předmluvou je dokonce rozsáhlejší i podrobnější. O *Histoires naturelles* se Novák vyjadřuje takto:

„Lovecké zkušenosti svého oka a srdce shrnul Jules Renard v rozkošné knížečce ‚*Histoires naturelles*‘, která dva roky po předčasné smrti svého šestačtyřicetiletého autora uvedena jest také k nám. Od dob starého La Fontaina nežil mezi Francouzi tak důvěrný, vtipný a rozmarový básník zvířat jako původce tohoto svazečku, jenž jako by procházel *du temps que les bêtes parlaient*. Ale La Fontainova⁷⁸ zvířata mluví po lidsku, Renardova dobytčata, ptáci, plazi, hmyzové a stromy čistě živočišně. (...) Jules Renard, jehož umění jest právě tak vzdáleno novodobému pařížanství jako včerejšímu symbolismu, jest důsledný realista: nespolehá na nic více než na přesné a ostře vypointované zprávy svých smyslů a nezajímá se o nic než o drobnou, nenápadnou skutečnost svého okolí. Nestačí mu realistické obrysy, nýbrž hledá neznámou realistickou podrobnost.“⁷⁹ [Novák, 1912: 17]

⁷⁸ Zajímavé je, že na rozdíl od české literární kritiky se francouzská odborná literatura v souvislosti s Julesem Renardem o bajkaři Jeanu de La Fontaine (1621–1695) příliš nezmiňuje.

⁷⁹ Viz příloha č. 10.

O měsíc později od uveřejnění Novákova článku, dne 12. dubna 1912, Laubová píše Krecarovi dokonce o pochvalné kritice jejich překladu:

„V kulturních snahách v Samostatnosti 11 IV jest zase velké chválení Renarda. Myslím, žes to četl. Jest podepsán – el –. Nevíš, kdo by to mohl být? Na konci jest: „Překlad jest vkusný a minuciesně pečlivý – až na některá nedopatření: A cítíc, že bude této noci chladno, jest jí příjemno, že si položí kolem krku boa. – totiž růže, na kterou se vyšplhala housenka. Výstižnou glossu opatřil p. Jarmil Krecar – el.““⁸⁰

Ani nám se bohužel nepodařilo zjistit, kdo je onen – el –. Kromě této pochvalné kritiky dále v článku píše:

„Nad pomyšlení rozkošná knížka. Básnický skizzař: ne duté deskripce dekorační, ani náladová hudba impressionistů, a dokonce již ne studené bibeloty a ozdobnické zboží poetického specialisty. Malé básně v próse, arabesky i pouhá tříšť poznámek a duchaplných bonmotů.“⁸¹ [– el –, 1912: 2]

Zmínky o samotné existenci *Histoires naturelles* jsme však v českém tisku zaznamenali už kolem roku 1910 v souvislosti s úmrtím Julesa Renarda:

„Dne 22. května zemřel Jules Renard šestačtyřicetiletý. Byl z nejlepších jmen soudobé literární Francie. Je to ironik jednoslabičné výmluvnosti, neúprosné analyzy, nedůvěřivý pozorovatel. (...) Jules Renard vytýkal by La Bruyerovi mnohomluvnost, tak jest vzdálen všemu verbalismu. Nemiloval příliš lidí; spíše pole, stromy, nebe, řeky. Měl jasný zrak a jemný sluch. Šel životem i literaturou s nedůvěřivým srdcem nemilovaného dítěte. Choré toto srdce diktovalo mu mrazivou ironií ‚L’écornifleura‘. V pozdějších pracích – nejvíce pronikla ‚Histoire

⁸⁰ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 18. 3. 1912] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

⁸¹ Viz příloha č. 11.

naturelle⁸² – ustoupila poněkud tato hořkost, lépe řečeno, stala se filosofičtější; podstata jeho díla se tím nezměnila.“⁸³ [Dyk, 1910: 430–431]

O Renardovi se v souvislosti s jeho smrtí zmiňuje také literární kritik, novinář a spisovatel F. X. Šalda (1867–1937) v kratším pojednání *Renard neboli zdání*:

„Myslili, že Jules Renard jest zdravý, a on byl již velmi nemocný; myslili, že jest bohatý, a on byl chudý; myslili, že jest šťastný, a on chtěl se již usmrtit; myslili, že jest filosof, a on nesnášel ani zdání kritiky; myslili, že jest Pařížan, a on byl hluboce v nitru sedlák; myslili, že jest naturalista, a on miloval především Victora Huga; myslili, že jest skeptik, a on četl Pascala; myslili posléze, že jest vesel, a on byl smutný.“⁸⁴ [Šalda, 1910: 638]

Ve stejném čísle časopisu *Lumír* (1910), jako vyšel Dykův nekrolog, byl o Renardovi publikován i článek francouzského historika Julesa Chopina (1880–1939) s názvem *Dítě v nynějším románě francouzském*. V něm se autor článku stručně zmiňuje o existenci Renardova *Poil de Carotte* a pozastavuje se nad skutečností, proč ještě nebyl do češtiny přeložen:

„Poil de Carotte, kterého nám představuje subtilní Renard, (...) jedná a myslí zároveň. (...) Nicméně je to zvláštní typ venkovského dítěte současně dobře, totiž přísně a špatně vychovaného. Je to typ zvláštní, zvláště vyličený. Ba je co litovati, že toto dílo není přeloženo do češtiny; lze je vskutku pokládati za ‚chef d’œuvre‘ dnešní literatury francouzské.“⁸⁵ [Chopin, 1910: 255–257]

Nabízí se tedy otázka, jestli právě tento článek nepřiměl našeho předního překladatele, esejistu a básníka Hanuše Jelínka (1878–1944) roku 1914 *Poil de Carotte* přeložit. Ten rok vyšel *Poil de Carotte* v jeho překladu hned dvakrát – v nakladatelství J.

⁸² Název v singuláru je v tisku uveden chybně.

⁸³ Viz příloha č. 12.

⁸⁴ Viz příloha č. 13.

⁸⁵ Viz příloha č. 14.

Otty spolu s *Modlárkou* jako divadelní hra a v nakladatelství Jos. R. Vilímka jeho prozaická verze. Ve stejném roce také Hanuš Jelínek představil Renarda prostřednictvím eseje, která uváděla ony Renardovy hry v Ottově vydání. Na osmi stranách mistrně, velmi citlivě a vyčerpávajícím způsobem vykreslil osobnost, dílo i život Julesa Renarda, které uzavřel slovy: „Očištěno, zušlechtěno a povzneseno láskou a slitováním, dílo jeho patří k nejlidštějšímu, co francouzská literatura přinesla v posledním čtvrtstoletí.“⁸⁶ [Jelínek, 1914: 348–356] Jelínek pak Renarda čtenáři opakovaně připomínal i v dalších letech. Bylo tomu tak i pouhý jeden den od uvedení hry *Zrzek* na prknech Národního divadla, dne 26. ledna 1917, kdy nekriticky přijal ztvárnění hry režisérem Gustavem Schmoranzem (1858–1930)⁸⁷ a při té příležitosti neopomněl připomenout ani *Zrzkovu* verzi prozaickou:

„Kdyby nebyl případ Zrzkův tak výjimečný, patřila by tato hra ke klasickému repertoiru přísnou kázní svého stylu, zralostí svého umění pozorovacího i svým citovým jádrem. K plnému porozumění je ovšem nutno čísti i původní románové zpracování, jehož epická forma poskytovala autoru více možností než sevřená úsečná aktovka.“⁸⁸ [Jelínek, 1917: 189]

Hanuš Jelínek ve svém článku zřejmě připomněl i prozaickou verzi *Zrzka* proto, že se divadelní verze svým pojetím *Zrzkovi* spíše vzdálila. V tomto ohledu byl ve své kritice konkrétnější a přímější známý prozaista a publicista Richard Weiner (1884–1937):

„V jevištním Zrzkovi obíráme se šestnáctiletým výrostkem, tedy vlastně ne již klasickým Renardovým Zrzkem, jak se dopotácel od šestého roku až sem, nýbrž s mladým mužem, Frantíkem, který konečně nalézá problematickou oporu ve svém otci (...). Na jevišti (...) děje se toho málo (...), abychom jen tak beze všeho rozuměli, proč chce utéct z domu a kde že a proč tak nechlapecky vyspěl.“ [Weiner, 1918: 8–9]

⁸⁶ Viz příloha č. 15.

⁸⁷ Strýc Zdeňka Schmoranze (1896–1942), překladatele Renardova *Kouzla rozchodu* (1921).

⁸⁸ Viz příloha č. 16.

Na závěr této kapitoly o recepci *Histoires naturelles* Julesa Renarda v Čechách bychom rádi uvedli, že klíčovým člověkem spojujícím na počátku dvacátého století českou a francouzskou literární scénu se nám jeví být zejména překladatel Hanuš Jelínek. Z jeho pera jsme také našli v dobovém tisku nejvíce statí a článků o Julesu Renardovi. Jelínek dokonce na počátku 20. století působil jako pedagog na pařížské Sorbonně:

„(...) dne 11. ledna (1910, Hanuš Jelínek) začal na pařížské Sorbonně své přednášky o moderní české literatuře. Každého úterka mezi 4.–5. hod. se scházejí jeho francouzští a přirozeně i čeští posluchači v amfiteatru Micheletově na Sorbonně. (...) Po kusých a často pochybených zprávách a publikacích francouzských o naší literatuře podávají Jelínkovy přednášky dobrý a systematický základ, na němž bude možno dále budovati (...), probouzejí zájem o náš národní život v kruzích, kam nezasahují naše obvyklé styky českofrancouzské.“⁸⁹ [R. K.: 1910]

Hanuš Jelínek pak své přednášky roku 1912 souborně publikoval pod názvem *Littérature tchèque contemporaine*. [Jelínek: 1912] A k našemu velkému překvapení je nevydal nikde jinde než v nakladatelství Mercure de France, které zakládal právě Jules Renard.

3.4 Vliv francouzské literatury s alegorickou zvířecí tematikou na literaturu v Čechách

Zvířecí tematika s alegorickým podtextem se ve francouzské literatuře na přelomu 19. a 20. století těšila velké oblibě. Toto téma si pro své dílo nejednou vypůjčil například křesťansky orientovaný básník a prozaik Francis Jammes (1868–1938) či symbolistický dramatik a básník Maurice Maeterlinck (1862–1949)⁹⁰. Francis Jammes na toto téma vytvořil například *Román zajícův* (*Le Roman du lièvre*, 1903) a Maurice Maeterlinck pohádkovou

⁸⁹ Viz příloha č. 18.

⁹⁰ Maurice Maeterlinck (1862–1949), belgický francouzsky píšící dramatik, básník a esejista. Od roku 1897 žil převážně ve Francii. V listopadu 1911 získal Nobelovu cenu. [Fryčera, 2002: 453–454]

dramatickou hru *Modrý pták* (*L'Oiseau bleu*, 1908) či filozoficko-zoologické pojednání *Život včel* (*La vie des abeilles*, 1901). Na české literární scéně byl zájem o francouzskou literaturu s touto tematikou nepopíratelný.⁹¹ Například o již zmíněném Mæterlinckově *Modrém ptáku* vyšla v českém dobovém tisku kritika, jež končila slovy:

„Láska k přírodě, k vzpomínkám a především *k domovu*, k údělu onoho osudu, jenž je nám schystán, je vepsána do každé stránky symboly, jemnými barvami a slovy, něhou i nepřátelstvím, hovory i pomlčkami. Mæterlinck podal nám sebe v nejčistší formě své periody před Monnou Vannou. Nedávný úspěch londýnské premiéry je jiných, vzácnějších kvalit nežli svého času úspěch Monny Vanny.“⁹² [Schmitt, 1910: 185–186]

Je docela možné, že právě tento článek vedl k tomu, že pouhý rok po jeho uveřejnění vyšel *Modrý pták* (1911) v češtině. Překlada se tehdy zhostila významná česká spisovatelka a překladatelka Marie Kalašová⁹³ (1854–1937), která autora osobně znala. O Mæterlinckovi se psalo často, zejména po přeložení nějaké jeho hry. Tak tomu bylo i

⁹¹ V periodiku *Lumír* z roku 1896 jsme dokonce našli článek o „duševních vlohách zvířecích“, nazvaný *Drobtý z psychologie zvířecí*, jenž čtenáře informoval o tehdy prováděných pokusech na psech v Británii. Cílem těchto experimentů bylo psa „vychovat“ tak, aby s ním bylo možné „nalézt nějakou řeč, neb řadu známek, pomocí jichž by se s ním mohl dorozumět.“ Zajímavý je pro nás také důvod těchto pokusů: „Mohlo by se snad někomu zdát malicherným zabíjením času dělati takové pokusy, avšak od dob, kdy Darwin ve svém zajímavém díle o původu člověka poukázal ku pouze stupňovitému rozdílu mezi intelektem zvířecím a lidským, jest žádoucí, aby i tomuto poli zkoumání větší pozornost byla věnována. (...) Tak jako anatomie lidská největší část svých úspěchů děkuje srovnávací anatomii, tak též musí psychologie lidská čerpati ze všeobecné psychologie zvířecí.“ [Klapálek, 1896: 57] Viz příloha č. 19.

⁹² Viz příloha č. 20.

⁹³ Marie Kalašová (1854–1937) patřila k nejvzdělanějším ženám své doby. Znalosti cizích jazyků i literatur a osobní kontakt s předními francouzskými (M. Mæterlinck, R. Rolland) i italskými spisovateli, se kterými se seznámila za svých četných zahraničních pobytů (Francie, Itálie, Německo), uplatnila zejména v překladatelské činnosti. Uvedla k nám například téměř celé dílo M. Mæterlincka. [Forst, 1993b: 622]

v případě překladu další pohádkové divadelní hry *Joyzella* (1903), již přeložila jistá Isa Liemertová.⁹⁴ [Sezima, 1914: 42]

Stejně dobře jako Maurice Maeterlinck byl českému čtenáři známý i Francis Jammes. Jeden z prvních překladů tohoto autora vyšel na našem území roku 1911.⁹⁵ A krátce poté, v souvislosti s jeho novým dílem *Les Géorgiques chrétiennes*, o něm byla v tisku uveřejněna „glossa“:

„Právem cítí se všeobecně, že básníci jako Jammes dávají moderní poesii francouzské nový směr a že tvoří nové formy básnického citění i výrazu. Jammes jest veliký milenec radostné skutečnosti, tohoto největšího zraku boží lásky. Jsme zde na opačném pólu toho, co pokládá se posud u nás za moderní poesii francouzskou: jsme zde na tisíce mil vzdáleni vši dekadenci, všech perversit, všeho exotismu, vši misantropie romantické i naturalistické, všech Baudelairů, Mallarméů, Goncourtů. Na to upozornil zvláště důrazně a šťastně Paul Claudel, sám veliký básník a vášnivý křesťan jako Jammes (...). A tu – ó zázraku! – zrodil se v koutě Francie básník dokonale spokojený svým osudem. Nesní o tom, aby odešel, aby opustil svou zem a svůj krb. Nejen že neopovrhne ničím z toho, co jej obklopuje, ale, jakmile otevře oči, cítí, že je jakoby překonán a zahanben tím úžasným zázrakem, jímž je skutečnost.“⁹⁶ [?: 1912, 543-544]

V periodiku *Přehled* z roku 1912 jsme dokonce našli článek nazvaný *Dva francouzští venkované*, kde je Francis Jammes porovnáván s naším Julesem Renardem:

„Renard je drsný naturalista, Jammes uhlazený novoklassik. Renardův venkov jest selský a polní, Jammesův je aristokratický a parkový, Renard obnovuje ostnitou bajku, Jammes parfumovanou eklogu. Kde je Renard mužský a útočný, jest Jammes

⁹⁴ Viz příloha č. 21.

⁹⁵ Jednalo se o román *Almaïde d'Étremont ou l'histoire d'une jeune fille passionnée* [Paris, Mercure de France: 1900], jenž vyšel v překladu Františka Linharta pod názvem *Almaïda d'Étremont, čili, Historie vášnivé dívky* [Praha: nakladatelství F. Adámka, 1911].

⁹⁶ Viz příloha č. 22.

ženský, passivní, trochu archaista, trochu dědic římských tradic, ale vždy plný harmonie, hudby, gracie.“⁹⁷ [Novák, 1912: 776]

Jistou spojitost mezi Renardem a Jammesem ostatně nacházel ve své předmluvě k *Povídám z přírody* i český překladatel Jarmil Krecar:

„Ekvivalentním v genu jest s ním Francis Jammes, autor *Les jours*. Klíčem osobností obou jest *unanimism*, existenční řád bytostí, žijících ve stejných životních podmínkách, který je vytváří v určité formovaný způsob. Oběma jest příroda sama o sobě bytostí, s níž cítí tajemnou sourodovost, která je proniká. A oni nezapírají svého rodu, nepotlačují a nezastírají jeho projevů, ale naopak vyhledávají a posilují tuto filiaci. Zlidšťují přírodu a zpřirodňují lidi. Kdežto však Jammesova literatura jest dítětem městského interieuru, a jest jí příznačná jistá anemie, Renardova zrodila se ve venkovské sednici, ovanuté výdechy stodol a stájí. Jammes prošel školou moderní literatury, kde jeho styl se zjemnil, Renard psal, jak mu určovala přirozená povaha, temperament organismu a krve. (...) Kdežto však jest tento širší, oplývající, umění Renardovo spočívá v detailu, arabesce, striktnosti, zhuštěnosti. Oba při mimořádné vizuální schopnosti a psychologické divinaci mají obvyklé prostředky stylové, ale nikoliv uniformních prostředků kompozičních.“ [Krecar, 1912: 7]

Jméno Francise Jammesa padlo i v kritice Arného Nováka, o níž se v již citovaném dopisu svěrovala Krecarovi Laubová. Je otázkou, zdali Nováka na tuto myšlenku nepřivedl sám Krecar svou předmluvou k *Povídám*:

„I čtenář Turgeněva, Kiplinga, Fr. Jammesa, těchto mistrů drobnomalby přírodní a animální, vyposlechne od Renardových pernatých a čtyřnohých, oploutvených a listnatých hrdinů docela nové řeči, trochu selsky drsně, trochu tvrdě hranaté, trochu zadrhující, ale jak, jak svérázné!“⁹⁸ [Novák, 1912: 17]

⁹⁷ Viz příloha č. 23.

⁹⁸ Viz příloha č. 10.

Na začátku této kapitoly jsme se mj. zmínili o Jammesově *Románu zajícovu*. I toto dílo bylo přeloženo do češtiny, a hned dvakrát. Poprvé v roce 1915 Anroštem Procházkou:

„Dílko nevystihlé delikátnosti citové, při zdánlivé zevnější prostotě plné drobných stylových zázraků, s neobyčejnou schopností sensitivní zachycuje v poetických značkách řeč němé tváře, utrpení květin, oddaný smutek všeho křehkého v přírodě, všeho blízkého Bohu.“⁹⁹ [Sezima, 1915: 431]

A podruhé v roce 1920. Tehdy se překladu zhostil básník, překladatel a grafik Bohumil Reynek (1892–1971) a ilustrace opatřil přední český ilustrátor Josef Čapek (1887–1945). Jak je vidět, literární scéna česká byla s tou francouzskou na počátku 20. století velmi silně provázána a styčné body bylo možné najít i ve společném zájmu o (alegorickou) zvířecí tematiku. Úplně na začátku, když tato diplomová práce vznikala, se nabízela otázka, zdali Renardovy *Histoires naturelles* či jejich český překlad neměly vliv na vznik alegorické dramatické hry *Ze života hmyzu* z pera bratří Čapků, Karla Čapka a Josefa Čapka. Jejich vzájemná tematická i alegorická podobnost se totiž sama nabízela. Bohužel se naše domněnka nepotvrdila. Jediné, co se nám podařilo dohledat v této věci, byl *Seznam všech zjištěných dokumentů osobní knihovny Karla Čapka*, díky němuž bezpečně víme, že Karel Čapek Julesa Renarda znal. Když totiž roku 1921 překladatel Zdeněk Schmoranz přeložil Renardovu komedii *Kouzlo rozchodu*, věnoval tomuto spisovateli jeden výtisk s osobním věnováním: „Panu Dr. Čapkovi s přátelským pozdravem Zdeněk Schmoranz.“¹⁰⁰ Samotné *Histoires naturelles* ale podle soupisu v knihovně neměl. V této souvislosti jsme se také snažili zjistit, jestli Jules Renard svými drobnými prózami také nepřispěl ke vzniku lyrické bajky *Liška Bystrouška* (1920) napsané Rudolfem Těsnohlídkem (1882–1928). Vzhledem k tomu, že Těsnohlídek překládal ze severských literatur, pravděpodobnost, že se mu do ruky dostal překlad *Povídek* je menší. Z literárních pramenů máme však potvrzené, že Rudolfa Těsnohlídku ovlivnil především Maurice Maeterlinck. [Fryčera, 2002: 454] Těsnohlídek se tak přidal k ostatním svým českým kolegům, kteří byli napojeni na francouzskou literární

⁹⁹ Viz příloha č. 17.

¹⁰⁰ Zdroj: Knihovny významných českých osobností – Osobní knihovna Karla Čapka. [on-line]. [cit. 5. 9. 2017]. Dostupné z internetu: <http://www.osobniknihovny.cz/libraryDetail.do?categoryId=1118>.

tvorbu a zvířecí tematiku si vypůjčili pro své dílo. V *Lišce Bystroušce* pak vnímáme hlavně autorovy frustrace z dětství, kdy jej společnost ustrkovala, protože jeho otec byl podomný. Velkým dílem k této osobní frustraci přispěla také tragédie, která se odehrála na svatební cestě, při níž jeho manželka přišla o život. Tato část Těsnohlídkova života je zpracována v knize *Těsnohlídkova norská kalvárie*. [Martínek: 2012]

Závěrem k této podkapitole bychom opět zdůraznili, že po zvířecí tématice byl v literatuře na počátku 20. století skutečně hlad, a to jak na české, tak francouzské scéně. Dokládá to kromě výše uvedených skutečností i fakt, že pouhý rok od vydání českého překladu *Histoires naturelles* přeložil Jarmil Krecar na stejné téma ještě *Sept dialogues de bêtes* (1907) od francouzské spisovatelky Colette Willy (1873–1954),¹⁰¹ přičemž originál byl opatřen předmluvou¹⁰² od Francise Jammesa a vydal jej *Mercure de France* (ještě za redakčního působení Julesa Renarda).

¹⁰¹ O spisovatelce Colette Willy se zmiňujeme v této kapitole až na konci, jelikož výskyt článků o její osobě v českém dobovém tisku z počátku 20. století je podstatně menší, než je tomu v případě Francise Jammesa či Maurice Maeterlincka. Její tvorba je však plná zvířecí tematiky: „Předmětem Colettina zájmu bylo hledání přímých svazků člověka a přírody. Snaha po důvěrném poznání přírody je patrná z celého jejího díla esejistického, ukazuje se již v Sedmi rozhovorech zvířat (*Sept dialogues de bêtes*, 1907), kde v psychologii zvířat autorka hledá styčné body s instinktivními reakcemi lidí. V pozorování přírody dovede objevit a vyjádřit krásu květin, půvab krajiny i ušlechtilost zvířete.“ [Fischer, 1983: 662] Mezi její díla s touto tematikou patří: *Dialogues de bêtes* (1904), *Sept dialogues de bêtes* (1907), *Douze dialogues de bêtes* (1930), *La Chatte* (1933) aj.

¹⁰² „Čtete tuto knihu a uvidíte, jak to, co jsem předeslal, může býti správné. Paní Colette Willy se zalíbilo propůjčiti dvěma rozkošným zvířátkům veškeren výdech zahrad, všecku svěžest planin, všecken žár okresní silnice, veškeré člověkovy vněty... Neboť v tomto školáckém smíchu, který zní lesem, pravím, že slyším vzlykati pramen. Neskláníme se nad psiskem nebo nad kocourem, aniž nám hluchá úzkost ucpala srdce. Pociťujete, přirovnáme-li se k nim, všeho, co vás od nich odděluje, a všeho, co vás s nimi sbližuje!“ [Jammes, 1913: 8–9]

4 *Histoires naturelles*: rozdělení, žánr, témata a styl

4.1 Rozdělení textů sbírky podle typu

V současnosti vycházejí *Histoire naturelles* v podobě, v níž poprvé vyšly roku 1926, tedy v počtu 85 textů. Jelikož jsou jednotlivé texty svou povahou různorodé, rozhodli jsme se, že se je pro lepší orientaci pokusíme roztrždit do jednotlivých skupin. Budeme se přitom řídit rozdělením, s nímž přišel ruský lingvista a stylistik francouzského jazyka A. K. Dolinin. Ten se o textech *Histoires naturelles* vyjadřuje obecně jako o miniaturách, mezi něž zařazuje povídky, malé básně v próze, humoristické náčrtky, skici, črty aj. Domníváme se, že výraz miniatura svým obecným charakterem nejlépe vystihuje a pojímá všechny texty *Histoires naturelles*. Proto si jej v následující kapitole dovolíme vypůjčit, než přejdeme k další části práce, která se soustředí konkrétněji na žánr jednotlivých textů. Dolininovo rozdělení [Dolinin, 1975: 63–81] se nám bude hodit i později, v kapitole 5 Analýza originálu a překladu *Histoires naturelles*, kde nám poslouží při výběru textů k translatologické analýze.

4.1.1 Dolininovo rozdělení textů

Ruský lingvista A. K. Dolinin rozděluje jednotlivé miniatury *Histoires naturelles* do následujících tří hlavních skupin: a) v závislosti na zřeteli k času, b) v závislosti na délce vyprávění a c) podle typu vypravěče. Tyto tři velké skupiny pak ještě dále podrobněji dělí. První skupinu, v závislosti na zřeteli k času, dělí Dolinin na dvě podskupiny, na a) temporální a b) atemporální. Temporální jsou podle něho ty miniatury, které se odkazují ke konkrétní chvíli existence, resp. k události či k příhodě, jež se stala v určitý, i když ne pevně stanovený čas: například *La Bécasse*, *La Mort de Brunette*, *Les Perdrix*, *Le Chien*, *Le Cerf*. Pro tyto miniatury je typické vyprávění v minulém čase či v historickém přítomku. Naproti tomu miniatury atemporální leží podle Dolinina mimo čas, nepojí se s určitým okamžikem bytí vypravěče nebo předmětem vyprávění. Jedná se nejčastěji o popis, charakteristiku každodenního života zvířete či rostliny při jejich charakteristické činnosti. Sem můžeme

zařadit například miniatury: *La Poule*, *Le Paon*, *Le Cygne*, *Le Cheval*, *Le Grillon*, *La Pie*, *L'Araignée* aj. Pro tuto podskupinu je typické použití přítomného času, prezentu atemporálního. Dolinin dále dělí atemporální podskupinu na texty s vnitřní dynamikou (například *La Poule*, *Le Grillon*, *Le Paon*) a na texty bez vnitřní dynamiky. U těch prvních, s vnitřní dynamikou, je syžet představen cyklicky se opakujícími ději. Domníváme se však, že toto dělení není přesné, a dovolíme si je trochu poopravit. Jsme přesvědčeni, že vnitřní dynamiku, tedy jistou cykličnost děje mají všechny atemporální miniatury. Ovšem u některých (u těch, které Dolinin označuje s vnitřní dynamikou) je cykličnost děje vyjádřena explicitně, pomocí příslovečných určení času, jako tomu je v případě *La Paon*: „aujourd'hui“, „hier“, „demain“. [Renard, 130: 1971] U ostatních atemporálních miniatur je podle našeho názoru však cykličnost vyjádřená též, ale implicitně, univerzálností děje, který se každý den opakuje, obecnou platností popisované každodennosti (*Canards* (I), *La Pintade*). Proto bychom otázku cykličnosti děje u atemporálních textů uzavřeli s tím, že tyto texty v sobě zahrnují cykličnost děje vždy, ovšem některé explicitně a jiné implicitně.

Do druhé hlavní skupiny řadí Dolinin miniatury podle délky vyprávění a) krátké a b) dlouhé. Krátké texty představují miniatury v rozsahu maximálně čtyř vět: například *Le Serpent*, *Les Fourmis* (I), *La Pie*, *L'Araignée*. Myslíme si však, že krátké texty lze ještě dále rozdělit na dialogické: *Le Léopard* (II), *Au jardin*, *Merle !* (II) a na ostatní. Dlouhé texty pak tvoří všechny několikaodstavcové miniatury.

Třetí velkou skupinu tvoří miniatury podle typu vypravěče. Ten je buď a) nepřítomný, jakoby za rámem obrazu: například *Le Chasseur d'images*, *Le Grillon*, *Les Lapins*, *Le Cygne*, *Le Paon* anebo b) přítomný, uvnitř obrazu, jako jedna z postav: například *La Mort de Brunette*, *Le Cheval*, *Le Cerf*, *Le Goujon*, *Le Martin-pêcheur*, *L'Épervier*. V případě b) bychom si opět dovolili rozšířit Dolininovo dělení. Domníváme se, že vypravěče přítomného můžeme dále rozdělit na vypravěče, který čtenáře oslovuje přímo, nebo naopak se čtenářem vůbec nekomunikuje. Miniatury, kde vypravěč oslovuje čtenáře, jsou například *Les Grenouilles*: „Il y aura réception chez elles ce soir ; les entendez-vous rincer leurs verres ?“ [Renard, 1971: 127] či *La Sauterelle*: „Si je mens, poursuis-la de tes doigts, joue avec elle à quatre coins, et quand tu l'auras saisie, entre deux bonds, sur une feuille de luzerne, observe sa bouche.“ [Renard, 1971: 129] Dále si stejně jako renardolog Schneider [Schneider, 1956: 159] myslíme, že v *Histoires naturelles* se dokonce setkáme i

s případy, kdy vypravěč komunikuje se samotnými zvířaty. Tak je tomu například v miniatuře *Le Corbeau* (I): „Quoi? Quoi? Quoi?“ „Rien“ [Renard, 1971: 156] nebo *Le Cerf*: „Je lui dis:“ [Renard, 1971: 138]

Závěrem bychom rádi uvedli ještě jeden náš postřeh. Myslíme si, že dělení podle Dolinina lze souhrnně nazvat „Dělení z mikroskopického hlediska“, kde se Dolinin zaměřil na každou miniaturu zvlášť, nezávisle na celku. Pokud bychom však hodnotili všechny texty souhrnně, tedy jako knihu, docházíme k zajímavé interpretaci, o níž se zmíníme v podkapitole 4.3. Kompozice a hlavní témata. V tabulce č. 1 uvádíme souhrn výše popsaného Dolinina a našeho rozdělení textů *Histoires naturelles*. Naše postřehy jsou v tabulce označeny hvězdičkou *.

Tabulka 2: Rozdělení miniatur *Histoires naturelles* podle A. K. Dolinina a nás.

Rozdělení miniatur <i>Histoires naturelles</i> podle A. K. Dolinina a nás						
Hlavní skupiny	Podskupiny		Definice	Základní charakteristiky	Příklady	Cykličnost děje
V závislosti na zřeteli k času	Temporální		Texty se odkazují ke konkrétní chvíli existence, resp. k události či k příhodě, jež se stala v určitý, i když ne pevně stanovený čas.	Vyprávění v minulém čase či v historickém přítomném.	<i>La Bécasse, La Mort de Brunette, Les Perdrix, Le Chien, Le Cerf</i>	Ano
	Atemporální		Texty leží mimo čas, nepojí se s určitým okamžikem bytí vypravěče nebo předmětem vyprávění. Jedná se nejčastěji o popis, charakteristiku každodenního života zvířete či rostliny při jejich charakteristické činnosti.	Užití přítomného času, přítomného atemporálního.	<i>La Poule, Le Paon, Le Cygne, Le Cheval, Le Grillon, La Pie, L'Araignée</i>	Ne *Ano: a) implicitní (<i>Canards</i> (I), <i>La Pintade</i>) b) explicitní (<i>La Poule, Le Paon</i> aj.)
V závislosti na délce vyprávění	Krát-ké	*Dialogické	Miniatury v rozsahu maximálně čtyř vět.		<i>Le Serpent, Les Fourmis</i>	

		*Os-Tatní			(I), <i>La Pie</i> , <i>L'Araignée</i>	
	Dlouhé		Všechny ostatní texty.			
Podle typu vypravěče	Nepřítomný		Vypravěč se nachází jakoby za rámem obrazu.		<i>Le Chasseur d'image</i> , <i>Le Grillon</i> , <i>Les Lapins</i> , <i>Le Cygne</i> , <i>Le Paon</i>	
	Přítomný		Vypravěč se nachází jakoby v rámu obrazu.		<i>La Mort de Brunette</i> , <i>Le Cheval</i> , <i>Le Cerf</i> , <i>Le Goujon</i> , <i>Le Martin-pêcheur</i> , <i>L'Épervier</i>	*Vypravěč čtenáře oslovuje přímo, či jej neoslovuje vůbec.
					<i>Le Corbeau</i> (I), <i>Le Paon</i>	*Vypravěč komunikuje přímo se zvířaty.

4.2 Žánr jednotlivých textů

Zařadit jednotlivé texty *Histoires naturelles* ke konkrétnímu jednoznačně určenému žánru není jednoduché. Jak jsme již uvedli výše, je možné o nich hovořit jako o miniaturách. Když dne 6. října 1895 noviny L'Écho de Paris oznamovaly, že budou vydávat Renardovy texty nazvané souhrnně *Histoires naturelles*, vyjadřovaly se o nich také raději obecně – jako o „petites pages humoristiques“:

„Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs la collaboration régulière de **JULES RENARD** le jeune maître en ironie, l'auteur original du précieux *Écornifleur* et du légendaire *Poil de Carotte*. En dehors d'une série de petites pages humoristiques intitulée *Histoires naturelles*, dont nous commencerons la

publication demain, **Jules Renard** donnera à l'*Éco de Paris* deux contes par mois.“¹⁰³ [?, 1895: 1]

Jak napovídá samo slovo *Histoires* v názvu, lze miniatury považovat také za vyprávění, resp. povídky.¹⁰⁴ Nikoliv však ale všechny. Budeme-li se řídit Dolininovým rozdělením, o němž jsme psali v podkapitole 4.1.1 Dolininovo rozdělení textů, můžeme do žánru povídek zařadit miniatury většího rozsahu. Například *Coqs* (I) a (II), *Dédèche est mort*, *La Mort de Brunette*, *Les Lapins*, *Le Lièvre* aj. Pro tyto texty je totiž příznačná jistá dějová linka s pointou na závěr, přičemž hrdina nemění svůj charakter. Avšak ne všechny dlouhé texty se nám svým charakterem vejdu do této definice. Dále zde máme miniatury, u nichž spíše než dějová linka převládá beletristický popis: *Le Cygne*, *Les Pigeons* I, *Dindes*, *Singes*, *La Chenille*. U krátkých miniatur není také situace jednoznačná. Krátké texty můžeme žánrově ještě rozdělit například na a) miniatury založené na slovní hříčce, onomatopoeii či jiné hře se zvukem i slovy: *Les Pigeons* (II), *Les Moutons* (II), *Corbeau* (I) a (II), *La Guêpe* či na b) miniatury anekdotické s humorným závěrem: *La Vache* (II), *Dindes* (II), *Le Taureau* (II).

Zaměříme-li se však místo stránky formální (podle Dolinina) na stránku obsahovou, můžeme v této souvislosti uvést názor jednoho z nejvýznamnějších renardologů Léona Guicharda (1899–1995), který se při definování žánru jednotlivých miniatur zaměřil na jejich poetičnost. Ve svých pracích soustředěných na dílo Julesa Renarda hovoří o textech sbírky *Histoires naturelles* (a nejen o ní) jako o malých básních v próze.¹⁰⁵ [Guichard, 1961: 122] S tímto názorem se ztotožnil i překladatel *Histoires naturelles* do češtiny Jarmil Krecar, který mezi malé básně v próze zařadil například miniatury *Le Cygne*,

¹⁰³ Viz příloha č. 5.

¹⁰⁴ *Povídka*: „Povídka je prozaický epický útvar kratšího rozsahu než román. Hlavními rysy jsou jednoduchý děj a neměnnost charakteru hlavní postavy. Kořeny sahají do dávných dob vypravěčské tradice, ale za dobu vzniku povídky jako žánru je považován počátek 19. století.“ [on-line]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.liter.cz/prehled-povidky>.

¹⁰⁵ *Báseň v próze*: „Malý lyrický útvar, který bez verše zachovává poetiku.“ [Brukner, 1968: 61]

Le Crapaud, L'Alouette či *La Famille d'arbre*.¹⁰⁶ [Krecar, 1912: 6] Guichardovo tvrzení o žánru textů *Histoires naturelles* ostatně potvrdil i sám autor, když si v *Deníku* dne 12. února 1902 posteskl, jak složité bylo najít své miniatury v novinách Le Figaro: „J'écris au Figaro; mais ces petits poèmes en prose, c'est comme des sources : pour les chercher et les trouver dans les broussailles du journal, il faut avoir bien soif!“ [Renard, 1960: 725]

4.3 Kompozice a hlavní témata

Přestože jednotlivé texty vznikaly náhodně a bez záměrné návaznosti, byly seřazeny tak, aby v nich bylo možné pozorovat jistou kompozici. Knihu (vydání z roku 1909 a další po něm následující) otvírají a zavírají dvě miniatury o přírodě: *Le Chasseur d'images* a *Fermeture de la chasse*. V úvodní i poslední miniatuře se hlavní hrdina, milovník přírody a lovec v jedné osobě (sám autor), vydává beze zbraně na procházku do přírody a pak se z ní zase vrací domů obohacen o nové zážitky a vjemy. Nejedná se tedy o lov v pravém slova smyslu, nýbrž o lov dojmů, postřehů, a obrazů z přírody. Zatímco první miniatura vyšla již 1. února roku 1895 v La Nouvelle Revue jako první vlaštovka budoucích *Histoires naturelles*, druhá zmiňovaná miniatura vyšla až o sedm let později, mezi posledními, v deníku Le Figaro 1. února 1902, tedy v době, kdy *Histoires naturelles* už vyšly knižně třikrát (1896, 1899, 1904). Domníváme se proto, že byla napsána záměrně za účelem vytvoření jistého rámu sbírky. Zde uvádíme úvodní a závěrečný odstavec miniatur tvořících onen pomyslný rám:

„Il saute du lit de bon matin, et ne part que si son esprit est net, son cœur pur, son corps léger comme un vêtement d'été. Il n'emporte points de provisions. Il boira l'air frais en route et reniflera les odeurs salubres. Il laisse ses armes à la maison et se contente d'ouvrir les yeux. Les yeux servent de filets où les images s'emprisonnent d'elles-mêmes.“ [Renard, 1971: 95] – „Il faut rentrer, par route déjà

¹⁰⁶ Na základě našich translatologických analýz uváděných v kapitole 5 Analýza originálu a překladu *Histoires naturelles* řadíme mezi malé básně v próze například i miniatury *Le Paon*, *La Pintade*, *Le Cerf* či *Le Grillon*.

effacée, je retourne au village. Lui seul connaît son nom. D'humbles paysans l'habitent, que personne ne vient jamais voir, excepté moi. “ [Renard, 1971: 164]

V podkapitole 4.1.1. Dolininovo rozdělení textů jsme v závěru naznačili, že kromě Dolininova mikroskopického pojetí tu existuje ještě jedno. Myslíme si, že pokud budeme nahlížet na jednotlivé texty jako na celek, tedy z makroskopického hlediska, lze knihu považovat za a) zarámovaný obraz z dílčími výjevy z přírody či za b), za procházku po přírodě a pomyslný lov vjemů, postřehů a obrazů.

Histoires naturelles představují soubor krátkých různorodých textů, jež spojuje ústřední téma – zvířata. Pokud jde o vnitřní kompozici sbírky, lze v jednotlivých dílčích výjevech najít pevně danou kompozici. Nejprve pozorujeme zvířata domácí a užitečná, která žijí s autorem na jeho statku. Tato zvířata mají ve sbírce miniatur nejpočetnější zastoupení: *Le Chien, Les Chiens, Le Chat, Dédèche est mort, La Poule, Coqs* aj. Druhou nejpočetnější skupinu potom tvoří texty o ptácích či letcích: *Chauves-souris, La Cage sans oiseau, Le Serin, Le Pinson, Le Nid de Chardonnerets, Le Lorient* aj. Ostatní miniatury jsou za sebou řazeny také podle zvířecího druhu: například ryby *Le Goujon, Le Brochet, La Balaine* (savci živící se rybami) či hmyz *La Sauterelle, Le Grillon, Le Cafard* aj. Avšak mezi danou skupinou se někdy objeví i jiný živočišný druh. Velmi často nacházíme v tomto zdánlivě náhodném umístění logiku. Například se může jednat o potravu okolních zvířat ve sbírce, či naopak jejich parazity. Tak tomu je i v případě miniatury *Les Mouches d'eau (Ovádi)*, která byla zařazená mezi texty *Le Taureau* a *La Jument*. V knize nalezneme také několik málo drobných próz na téma rostlin: *Au jardin, Les Coquelicots, La Vigne* aj.

Stěžejní místo, kam Renard situoval většinu své tvorby, i miniatury *Histoires naturelles*, je venkov.¹⁰⁷ Na venkově vyrůstal, znal jej a rozuměl mu. Kromě zvířat se tedy ve sbírce v druhém plánu vyskytují i obyčejní venkované, kteří tvoří vedlejší postavy (viz následující podkapitola 4.4. Autorův tvůrčí přístup k jednotlivým tématům doložený na

¹⁰⁷ Jules Renard napsal pouze dvě knihy s jinou tematikou: *L'Écornifleur* (moře) a *Le Vigneron dans sa vigne* (Paříž).

příkladech z *Histoires naturelles*). Autor k obyvatelům venkova vždy cítil obdiv a vážil si jich:

„Ceux sont mes frères. S’il y a des gens dont je me sens proche, c’est bien d’eux. Il y a une humanité que j’aime et elle est représentée par eux, par le courage, leur capacité à faire face à l’adversité, à ne pas se plaindre et à essayer, quand même, finalement, de vivre les conditions de vie qui sont très difficiles.“ [Gouglemann, 2014b: 1]

Do *Deníku* si o obyvatelích venkova také poznamenal: „Que manque-t-il à mes paysans ? Des noms pris dans la Bible.“ [Renard, 1960: 337] Venkovany měl rád, i když si uvědomoval jejich jistou obhroublost či krutost: „Il y a en moi un fonds de grossièreté qui me permet de comprendre les paysans et de pénétrer loin dans leur vie.“ [Renard, 1960: 336] O této vlastnosti některých venkovanů pojednává i miniatura z *Histoires naturelles* s názvem *Les Chiens*.¹⁰⁸ [Renard, 1971: 105–106]

4.4 Autorův tvůrčí přístup k jednotlivým tématům doložený na příkladech z *Histoires naturelles*

Jules Renard patří mezi spisovatele, jejichž život se až neobyčejně silně prolíná s tvorbou. Základním rysem Renardových knih je tedy autobiografičnost. K té se také autor častokrát hlásí ve svém *Deníku*: „J’ai mis trop de ma vie dans mes livres. Je ne suis qu’un os rongé.“ [Renard, 1960: 305] Při psaní *Histoires naturelles* si proto opakovaně vypůjčoval postavy, ať už zvířecí či lidské, ze svého nejbližšího okolí. V miniaturách se například

¹⁰⁸Autor nesouhlasil ani s tehdejšími žánry románů, k němuž se spisovatelé uchýlovali, když o venkově psali: „Faire avec eux du roman social. Mais le paysan n’est pas un héros de roman. On peut écrire sur lui un livre, et non un roman. Pour parler de lui, il faut renoncer aux anciennes formules. Ne comptez pas que vous lui ferez dire autant de bêtises qu’au bourgeois : il ne le supporterait pas.“ [Renard: 1960, 1072] – „Romancer le paysan, c’est presque faire une insulte à sa misère. Le paysan n’a pas d’histoire, du moins pas d’histoires romanesques.“ [Renard, 1960: 1072]

setkáme s jeho otcem (*La Bécasse*), manželkou¹⁰⁹ (*Le Taureau III*), dcerou¹¹⁰ (*Dédèche est mort*) či čeledínem na statku¹¹¹ (*Le Lièvre*). Někdy se autor dokonce sám zpřítomnil jako vypravěč: „Comme, à la clarté d’une lampe, je fais ma quotidienne page d’écriture, j’entends un léger bruit. Si je m’arrête, il cesse. Il recommence, dès que je gratte le papier.“ [Renard, 1971: 136] Jak jsme také již dříve uvedli, autor situoval miniatury na venkov, do svého rodného kraje Nièvre, kde i převážnou část svého života tvořil. Jelikož se však snažil psát o venkově co nejobecněji, důkazy, že se v miniaturách jedná o jeho kraj, nalezneme jen v náznamech: například *Canal du Nivernais* [Renard, 1971: 105] či řeka *Yonne*, která krajem protéká. [Renard, 1971: 114]

Vše, o čem ve svých textech Jules Renard píše, sám prožil a viděl. Například povídka *La Mort de Brunette* pojednává o smrti jeho krávy, či povídka *Dédèche est mort* o utracení jeho psa.¹¹² V miniaturách tedy nalezneme i pravdivost a autenticitu. Fakt, že se Renard usilovně snažil zachytit tyto dva rysy, svědčí i poznámka v *Deníku*, již si napsal po několika letech od prvního knižního vydání *Histoires naturelles*: „Je regarde enfin les bêtes pour contrôler mes *Histoires naturelles*.“ [Renard, 1960: 679] Jeho hlavním záměrem bylo vždy vykreslit pravdu: „On ne doit se servir de la parole que pour exprimer des pensées vraies et sincères.“ [Renard, 1928: 9] Jules Renard odmítal psát příběhy, které sám neprožil: „Je sais le point exact où la littérature perd pied et ne touche plus à la vie.“ [Renard, 1960: 776], „Le vrai se distingue du faux en littérature, que comme les fleurs naturelles des artificielles : par une espèce d’inimitable odeur. [Renard, 1960: 264] či „Je voudrais faire faire un petit pas à la littérature vivante, à la vie dans la littérature.“ [Renard: 1960, 339]

¹⁰⁹ Manželka Marinette se v textu objevuje pod jménem *Gloriette*.

¹¹⁰ Dcera Baïe se v textu objevuje jako *mademoiselle*.

¹¹¹ Renardův čeledín na statku Simon Chalumeau se v textu objevuje jako *Philippe*.

¹¹² O této události napsal svému příteli Edmondu Séeovi: „Sous la direction du docteur Fantec (*son fils François*) nous avons fait avaler un peu de poison à Dédèche, qui était las de vivre parmi les hommes. Tout le monde pleure. Nous n’aurons plus jamais de chien.“ [Renard, 1928: 387] O měsíc později, 10. května, vyšla v *Paris-Journal* povídka *Dédèche est mort* a Renard ji věnoval právě E. Séeovi. [Guichard, 1971: 933]

Pravdu se snažil zachytit prostřednictvím detailu okamžiku a ten pak převáděl na papír. Například *Histoires naturelles* jsou tedy pravdivé a autentické obrazy¹¹³ ze života zvířat. „Renard se dívá na venkovany, přírodu, věci zblízka a pozoruje to, co ostatní přehlédnou.“ [Coulter, 1935: 25] Pozoroval přírodu skutečně s otevřenými očima a nezátížen tradičními představami a názory postřehl u zvířat charakteristické rysy, které dosud nikdo nevystihl a které se nestrannému pozorovateli jeví skutečně typické. Tuto Renardovu schopnost vystihl francouzský kritik Rémy de Gourmont (1858–1915): „ (...) il cherche la nature qu'il veut surprendre au gîte.“ [Gourmont, 1921: 107] Tyto obrazy jsou vždy velmi kondenzované, a to jak po stránce obsahové, tak jazykové. Tak tomu je například v případě miniatur *Les Fourmis* (I): „Chacune d'elles ressemble au chiffre 3. Et il y en a ! Il y en a 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3... jusqu'à l'infini.“ [Renard, 1971: 132] či *Le Serpent* (I): „Trop long“ [Renard, 1971: 126] Nejkrásnější obrazy pak Renard záměrně umísťuje na konec svých kratičkých textů: „Les plus belles images de Renard s'épanouissent ainsi à la fin de ses proses.“ [Guichard, 1961: 147] Často představuje závěrečný obraz vyvrcholení souboru předcházejících dílčích obrazů. Tak tomu je v *Histoires naturelles* například v miniatuře *Les Moutons* (I): „Les moutons frileux s'endorment autour du soleil las qui défait sa couronne et pique, jusqu'à demain, ses rayons dans leur laine.“ [Renard, 1971: 121]

Domníváme se, že jednotlivé obrazy lze rozdělit na dva základní typy podle převahy hlavního rysu: a) humorné, b) psychologické. Za humorné miniatury lze považovat převážnou část textů. Jedná se o a) humor srdečný a laskavý (podle Dolininova rozdělení se jedná převážně o krátké texty) či o b) humor ironický, až sžíravě jízlivý, který bodne u srdce (převážně texty dlouhé). Jak jsme se již zmínili v podkapitole 2.5 Inspirace a záměr, dostat do *Histoires naturelles* humor byl autorův hlavní cíl. Renard se dokonce snažil napsat miniatury tak, aby se jim mohla smát i sama zvířata, kdyby uměla číst. Zaměříme-li se tedy v této souvislosti konkrétněji na *Histoires naturelles*, můžeme konstatovat, že v miniaturách krátkých volí Renard jako prostředek k dosažení humoru převážně nejčastěji hru s jazykem, tj. slovní hříčky, onomatopoeia (*Les Pigeons* (II), *Les Moutons* (II)), nebo si hraje s

¹¹³ Francouzský básník a dramatik Paul Claudel (1868–1955) se v souvislosti s Renardovými obrazy a miniaturou *Les Fourmis* (I) vyjádřil takto: „Renard (...) ne concevait l'image que comme un objet concret reflétant un autre objet concret. La fourmi ressemble au chiffre 3, etc. (...)“ [Guichard, 1961: 144–145]

idiomatickými spojeními – ta autor lehce poupraví a využije jejich doslovný význam:¹¹⁴ jeter des perles aux porceaux (*Le Cochon et les perles*), avoir des fourmis dans les bras (*Les Fourmis* (II), *La Fourmi et le perdreau*), la taille de guêpe (*La Guêpe*). Zato u dlouhých miniatur užívá autor k dosažení humoru především metafory, personifikaci a přirovnání se světem lidí: „Et cane et canard marchent taciturnes comme à un voyage d'affaires.“ [Renard, 1971: 99] Díky personifikaci dochází v miniaturách neustále k vzájemnému zrcadlení: a) člověk – zvíře, b) zvíře – jiné zvíře. Humor je tu na té, tu na oné straně. Jako například v miniatuře *L'Oie*: „Tiennette voudrait aller à Paris, comme les autres filles du village. Mais est-elle seulement capable de garder ses oies ? A vrai dire, elle les suit plutôt qu'elle ne les mène. Elle tricote, machinale, derrière leur troupe, et elle s'en rapporte à l'oie de Toulouse qui a la raison d'une grande personne.“ [Renard, 1971: 110] Z duelu zvíře – člověk vychází vítězně zvíře. Například ve dvou miniaturách (*Le Cheval* a *Le Crapaud*) dokonce konkrétně zesměšňuje Angličanky: „Il n'est pas beau mon cheval. Il a trop de nœuds et de salières, les côtes plates, une queue de rat et des incisives d'Anglaise.“ [Renard, 1971: 117] či „Mon pauvre ami,“ lui dis-je, „je ne veux pas te faire de peine, mais Dieu ! que tu es laid !“ Il ouvrit sa bouche puérile et sans dents, à l'haleine chaude, et me répondit avec un léger accent anglais : „Et toi ?“ [Renard, 1971: 128] Renard také často dosahuje komiky tím, že úvodní větu otevírající miniaturu napíše záměrně dvojznačně, pomocí zájmen *il/elle* s personifikujícím slovesem. Čtenář tedy chvíli netuší, o kom je řeč, zda o zvířeti, či člověku: „Il va sûrement se marier aujourd'hui.“ [Renard, 1971: 103], „Tout lui est égal. Chaque matin, il voiture d'un petit pas sec et dru de fonctionnaire (...).“ [Renard, 1971: 118] nebo: „Il n'a jamais chanté. Il n'a couché une nuit dans un poulailler, connu une seule poule. Il est en bois.“ [Renard, 1971: 97]. Mezi humorné texty můžeme zařadit i ty, v nichž se objevuje „matematika“, jak jsme si je sami pracovně nazvali. Sem spadají texty, v nichž se vyskytují čísla (*Les Fourmis* (I)) či matematický příklad (*Le Serpent* (II)). Renardův humor je vždy velmi dokonale promyšlený s pointou na závěr. Spolu s renardologem Guichardem se domníváme, že prvotní inspirací k napsání textů tohoto typu

¹¹⁴ Tento typ komiky popsal v roce 1900 ve svém díle *Le Rire* francouzský filozof Henri Bergson: „Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique [...], on obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré.“ [Bergson, 1900: 52]

byla jejich usměvavá pointa: „Avec sa manie de tout contrôler, de tout peser, Renard arrêta au passage les mots, les expressions qu’il entendait ou qui passait en lui, les tournait et retournait, et parfois en tirait l’idée d’une page. [Guichard, 1961: 122]

Během analýzy jednotlivých miniatur *Histoires naturelles* jsme si všimli, že kromě obrazů humorných ve sbírce nalezneme i nezanedbatelný počet textů s převažujícím charakterem psychologickým. O tomto faktu odborná literatura v souvislosti s Julesem Renardem ale zatím příliš nehovoří. Jedná se především o texty delší povídkového typu. U miniatur tohoto charakteru nalezneme například téma smrti, a to a) smrti přirozené: *Dédéche est mort*, *La Mort de Brunette*, *Les Lapins* nebo b) smrti způsobené vinou člověka: *Les Chiens*, *Le Lièvre*, *Les Perdrix* aj. Dalším velmi zajímavým psychologickým tématem představuje téma svobody. To Renard nejčastěji vykresluje pomocí motivu ptáka v kleci. V *Histoires naturelles* se vyskytují na toto téma hned čtyři miniatury: *Le Serin*, *La Cage sans oiseaux*, *Le Nid de chardonnerets* a *Le Moineau*. Tyto miniatury zachycují vztah silnější – slabší, člověk – zvíře, přičemž do role silnějšího umisťuje Renard dítě. Vzhledem k tomu, že dítě představuje v lidské společnosti hierarchicky toho slabšího, vzniká v textech ne jeden výrazný kontrast. Téma dítě vs. zvíře nezachycuje Renard pouze v miniaturách s ptáky. Ve sbírce nalezneme i texty, kde je vykreslen vztah dítě vs. šnek (*L’Escargot* (II)). V tomto případě je kontrast o to výraznější, že v celé popisované situaci figuruje ještě rodič. Zde je na velmi krátkém a kondenzovaném textu mistrně vykreslena nadřazenost i manipulace rodiče s dítětem a nadřazenost i manipulace toho stejného dítěte se „svými“ šneky coby živou hračkou. Téma dítěte není u Renarda nijak ojedinělé. O dětskou psychologii se Renard zajímal a pozoroval ji i na sobě či si pamatoval své reakce z dětství. V *Deníku* si na toto téma poznamenal: „Enfant est un petit animal qui enfonce ses griffes dans tout ce qu’il rencontre de tendre.“ [Guichard, 1961: 65] Na rozdíl od Victora Huga, svého nedostižného vzoru, ale nechtěl Renard dítě zobrazovat jako anděla. [Töesca, 1977: 80] Snažil se vystihnout i jeho stinnou, krutou stránku. To je ostatně příklad dalšího výrazného rysu Renardovy tvorby – snaha zachytit téma netradičním způsobem, z jiného úhlu pohledu, originálně. O originalitu a jinakost se autor při vykreslování jednotlivých obrazů snažil skutečně vždy.

Závěrem bychom rádi dodali, že Renardovy texty mají také až moralizující charakter.¹¹⁵ Ať už jsou to texty humorné či psychologické, vždy nutí čtenáře se zamyslet.

4.5 Styl Julesa Renarda

Tvorbu Julesa Renarda lze rozdělit na dvě období, na kratší (začátky spadající do období před rokem 1890) a delší (po roce 1890). V počátcích své literární dráhy se Renard inspiroval u tehdy již velmi úspěšných spisovatelů, především Guy de Maupassant.¹¹⁶ Velmi brzy si však začal uvědomovat potřebu vytvořit si styl vlastní. A jelikož v tomto dalším tvůrčím období vznikla jeho nejvýznamnější díla, zaměříme se právě na ně.

4.5.1 Osobitý styl Julesa Renarda

Jules Renard se převážnou část svého tvůrčího života snažil o vlastní, jedinečný styl. V *Deníku* se k tomu ostatně přiznal nejen na začátku své literární dráhy: „Le styl, c’est l’oubli de tous les styles.“ [Renard, 1960: 88], ale i později: „Il s’agit d’être, non pas le premier, mais unique.“ [Renard: 1960, 532] Na svém stylu celý život velmi soustředěně pracoval a cizeloval jej: „Ne jamais être content : tout l’art est là.“ [Renard, 1960: 96] V první řadě se Renard snažil o jednoduchost a úspornost stylu: „Réduire la vie à sa plus simple expression.“ [Renard, 1960: 437] V lexiku se tato skutečnost projevovala mj. absencí latinismů,¹¹⁷ neologismů či archaismů. [Nardine, 1942: 264] Připomeňme si, že autor se

¹¹⁵ Velký vliv měl v tomto směru na Renarda jeho otec. O jeho morálních hodnotách jsme psali v podkapitole 1.3.2 Dětství a dospívání. O Renardovi jako o „un moraliste“ se dočteme v dizertační práci [Starosta, 1972].

¹¹⁶ Renard se u Guy de Maupassant inspiroval například vypointovaností jednotlivých textů, jistým cynismem i samotným žánrem novely. Tak tomu bylo v případě osmi novel publikovaných pod souborným názvem *Crime de village* (1888). Podle francouzského básníka a prozaika Anatola France (1844–1925) se slohový výraz Guy de Maupassant vyznačoval třemi vlastnostmi, jimiž byly: „především jasnost, pak zase jasnost a nakonec jasnost.“ [Fischer, 1983: 91–92] Tato Maupassantova „jasnost“ však neopustila Renarda ani v jeho druhém tvůrčím období, jež charakterizuje Renardova snaha o originalitu a vlastní styl.

¹¹⁷ O nesmyslnosti užívání latinismů v jazyce se Renard vyjádřil ve svém *Deníku* dne 24. ledna 1899: „Dans l’ancien style on éprouvait parfois le besoin de traduire quelques mots français en latin. L’imprimerie le rendait en lettres italiques. De nos jours, nous nous demandons pourquoi. C’était, en effet, une

vždy uchyloval k tématice venkova, a proto, vyjádřeno Renardovými vlastními slovy: „Pour décrire un paysan, il ne faut pas se servir de mots qu’il ne comprend pas.“ [Renard, 1960: 520] Renard vždy volil výrazy výstižné a jednoznačné, aby smysl nebylo třeba dále zbytečně rozvádět a vyhnul se jakémukoliv rozvolňování: „Le mot juste ! Le mot juste ! Quelle économie de papier le jour où une loi obligera les écrivains à ne se servir que du mot juste !“ [Renard, 1960: 248] Se slovy tedy skutečně šetřil: „Les mots: la monnaie d’une phrase. Il ne faut pas que ça encombre. On a toujours trop de monnaie.“ [Renard, 1960: 1171] Stručnost se logicky projevila i na délce vět: „Je me limite le plus que je peux – je sens très bien que je vais être tourmenté par la phrase. Un jour arrivera où je ne pourrai plus écrire un seul mot...“¹¹⁸ [Tœsca, 1977: 95], „Je ne peux plus reprendre mes livres parce que je sens que j’en ôterais encore“ [Renard, 1960: 364], „J’arrive à la sécheresse idéale. Je n’ai plus besoin d’écrire un arbre : il me suffit d’écrire son nom.“ [Renard, 1960: 432].

V Renardových textech se tak, na rozdíl od jeho současníků, nesetkáme s dlouhými složitými souvětími. Renard věty neváže, ale dává je do juxtapozice, klade je vedle sebe, a vyhýbá se tak spojkám podřadicím, se spojkami souřadícími šetří. [Guichard, 1961: 143] Vždy se snaží o co nejkratší věty. Jednoduchost nalezneme i na úrovni obsahu. Renard s postavami nikam necestuje, vše se odehrává na jednom místě, v rámci jednoho obrazu, resp. scény a v jednom času s minimem postav. Jules Renard při svém pozorování velmi intenzivně vnímal své blízké okolí: „Sachez écouter ! Malheur à celui qui, sans la ramasser, laisse tomber une parole d’or de la bouche d’autrui.“ [Renard, 1960, 209] a svému okolí také bedlivě naslouchal: „Je veux que mon oreille soit un coquillage qui garde tous les bruits de la nature.“ [Renard, 1960: 289], „J’écoute aux portes, et même à la serrure, le bruit que fait

pauvre manière de prouver son érudition. Les mots latins n’ajoutaient rien aux mots français. Ce n’était qu’une simple redondance parfaitement vaine.“ [Renard, 1960: 20]

¹¹⁸ Renard byl svou snahou o maximální úspornost jazyka zřejmě pověstný. To lze vyvodit z jízlivé poznámky, kterou si na toto konto dovolil jeho o mnoho let starší kolega a básník Catulle Mendès (1841–1909), jehož styl naopak oplýval hojností: „Renard finira par écrire : „La poule „pond“, et il se croisera les bras, en arrêt administratif sur cette beauté.“ Renard na tuto poznámku ve svém *Deníku* zareagoval: „Et lui, il finira par écrire : „La poule foire. ‘ Et, avec ces trois mots, il barbouillera d’abord une feuille, puis une rame, puis un volume de papier et il restera encore à dire.“ [Renard, 1960: 296–297]

la vie." [Renard, 1960: 914] Zvuk se pak také snažil přenést i do svých textů. O autorově snaze zachytit zvuk například v *Histoires naturelles* se opět dočítáme z *Deníku*: „Ce qui me gêne les animaux de Grandville,¹¹⁹ c'est leur costume. L'air suffisait. J'ai tâché de me contenter de l'air dans mes *Histoires naturelles*. Les animaux ne sont pas ridicules.“ [Renard, 1960: 288] Aby u čtenáře navodil pocit zvuku v textu, pomáhal si Renard především vkládáním onomatopoií do metaforických obrazů. Pomocí zvukomalebnosti, již dosáhl opakováním určité hlásky, navodil například v miniatuře *Le Cygne* pocit plynulosti, klouzání po povrchu po vzoru labutě po hladině tůňky: „Il glisse sur le bassin (...). Doucement sur son léger coussin de plumes.“ [Renard, 1971: 104]. Opakování hlásky „r“ vyskytující se ve slově *Le Grillon* mělo zase za cíl vytvořit v textu zvuk „cri-cri“, tak jak jej vnímají Francouzi při letních večerech [Guichard, 1961: 127]: „C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine.“ [Renard, 1971: 129]

Dále hraje v textu významnou roli interpunkce. V *Histoires naturelles* například zásadním způsobem přispívá k dynamizaci textu. Jednotlivá slova, věty, resp. významy totiž řadí do určitých taktů, které mají zdůraznit jednotlivosti děje odehrávající se v textu.¹²⁰ K taktování vět si Renard vypůjčuje především čárky. Názorným příkladem je úryvek z *Histoires naturelles*, z miniatury *La Poule*: „Elle pique, elle pique, infatigable. De temps en temps, elle s'arrête.“ Renardolog Léon Guichard interpretuje tuto pasáž slovy: „Autant d'arrêt de la poule, autant d'arrêt de la phrase. La brièveté et la répétition du mot ‚pique‘, les silences notés et imposés font entendre et voir les coups de bec saccadés et répétés.“ [Guichard, 1961: 142] Renard si byl také vědom důležitosti vhodného umístění

¹¹⁹ Jean-Jacques Grandville (1803–1847), slavný francouzský karikaturista a ilustrátor především zvířat s lidskou podobou. [Thieck, 2005: 903]

¹²⁰ Renard interpunkcí vytváří takty ve větě, například pauzy, a klade tak i důraz na určité významové místo v textu. Díky „nataktování“ v textu mohl potom *Histoires naturelles* zhudebnit Maurice Ravel. V souvislosti s interpunkcí a *Histoires naturelles* Léon Guichard uvádí: „Aussi Ravel, en mettant en musique ses *Histoires naturelles*, a-t-il exactement calqué ses phrases sur celles de Renard, et suivi ses moindres indications, à la lettre comme dans leur esprit, ménageant les „temps“ indiqués par Renard, traduisant sa ponctuation par ces signes de valeur infiniment plus précis que sont les temps, les soupirs, les demi-soupirs et les quarts de soupirs.“ [Guichard, 1961: 143]

slova v textu pro celkové vyznění: „Le mot ne vit que par la place qu'on lui donne.“ [Renard, 1971: 1256] Pro vypíchnutí klíčových slov, resp. významů si kromě interpunkce dopomáhal tzv. adverbe détaché, doplňkem: „Eblouie de lumière, elle fait quelques pas, indécise, dans la cour.“ [Guichard, 1971, 142] V této větě jsou hned dva doplňky: „Eblouie de lumière“ a „indécise“. „Il excelle à mettre en valeur le mot sur lequel il veut attirer l'attention, et qui doit rester dans l'esprit. S'il veut décrire un mouvement, il coupe, par des compléments circonstanciels, le complément d'objet du verbe dont il dépend, et sa phrase accomplit le geste.“ [Guichard, 1961, 141] V obdobném duchu se o něm vyjádřil již dobový tisk v roce 1909: „Ce sont des escouades de tirailleurs légers et alertes. Quelquesfois le sujet, le verbe, le complément, et ça suffit. Le trait y est. Le détail s'y trouve. L'image est fixée.“¹²¹ [Méric, 1909, 3]

V závěru bychom neměli opomenout ani na (tehdejší dobu až odvážně) originální narativní formu, kterou Renard volil. Při popisu reality či ve výpravných pasážích totiž na rozdíl od svých současníků často používal ich formu, čímž se jako vypravěč čtenáři na okamžik odkryl. Tento narativní způsob zviditelnění se samotným autorem v epickém textu byl na konci devatenáctého století skutečně nevídaný. Tehdejší významní a po celé Francii uznávaní autoři jako Émile Zola, Gustave Flaubert či Guy de Maupassant se ve svých textech na rozdíl od Renarda takto čtenáři nepřipomínali. Nepsanou normou byl totiž tehdy vypravěč skrytý. Musíme však podotknout, že sám autor se v textech *Histoires naturelles* sice vyskytuje, ale velmi skromně. Spíše se záměrně upozadňuje, aby nechal vyniknout přírodu, především pak zvířata.

4.6 Čím se Jules Renard odlišoval od svých současníků

Čtvrtou kapitolu bychom rádi uzavřeli tím, čím vším se Renard odlišoval od ostatních tehdejších spisovatelů. Pokusili bychom se přitom i objasnit, proč nedosáhl takové slávy, jakou by si sám býval představoval. Obecně lze říci, že za Renardovým „menším“ úspěchem stojí jeho jinakost a potřeba se odlišovat: „Toute une partie de son œuvre s'explique (...) comme une protestation contre l'œuvre des autres, et par la volonté de

¹²¹ Viz příloha č. 24.

démaquiller une vie trop fardée par les littérateurs.“ [Guichard, 1961, 75] V následujících odstavcích se pokusíme jeho jinakost popsat konkrétněji:

1. Doba plná literárních velikánů, tlustých románů i fabulace:

Jules Renarda skutečně nemohl tvořit v pro sebe nepříznivější době. V 90. letech 19. století, tedy v době, kdy napsal svá nejvýznamnější díla, se totiž na literárním výsluní již dávno hřáli takoví spisovatelé, jakými byli Émile Zola (1840–1902), Edmond de Goncourt (1822–1896), v oblasti dramatu Edmond Rostand (1868–1918) nebo posmrtně Gustav Flaubert (1821–1880). A ti svým dílem každému literárnímu „nováčkovi“, byť sebetalentovanějšímu, situaci příliš neulehčili. Například Rostandův *Cyrano de Bergerac* (1897) podle životopisce Tœscy zastínil Renardovy největší literární počiny: „En réalité, *Cyrano* a *éclipse les Histoires naturelles*, et *l'Écornifleur* ; et même *Poil de Carotte*. [Tœsca, 1977, 153] Nemůžeme mít tedy Renardovi za zlé, že Rostandovi nesmírně záviděl: „Je dis de Rostand : ,C'est le seul homme que je sois capable d'admirer en le détestant. ' Ça craque, ça craque.“ [Renard, 1971: 439] Renard se navíc svou tvorbou od těchto velikánů značně odlišoval. Jednak nepsal dlouhé tlusté romány, ale krátké několikaodstavcové miniatury, které později vydal souborně. V těchto textech se Renard vždy soustředil na detail a nikoliv na složitý propracovaný děj. Domníváme se, že tato skutečnost ovšem vyplývala i z autorovy nutnosti rychlého výdělku, což mu krátké texty uveřejňované v periodikách, na rozdíl od rozsáhlých románů, umožňovaly. Dále například odmítal tehdejší trend přejímat v literatuře náměty a témata z dobového tisku, např. černých kronik, a zbytek si vyfabulovat, jak tak rádi činili například bratři Goncourtové. Na tehdejší dobu velmi módní témata jako láska (Flaubertova *Paní Bovaryová*), vraždy (*Germinie Lacerteuxová* bratrů Goncourtových), alkohol či město (Zolův *Zabiják*) v Renardových textech skutečně nenajdeme, jelikož podobně vyfabulovaná dobrodružství sám neprožil:

„Le sujet, dans son œuvre, a de moins en moins importance. Dans aucune il n'y a moins d'intrigues, de drames, de morts. Pour lui, la vie peut se passer de la littérature. (...) Il se refuse à imager autre chose que la vie, et contribue à tuer l'aventure dans le roman usé. Il prend tout simplement ce que la vie – qu'il respecte – lui donne : sa maison, ses domestiques, les gens du villages, lui-même, sa femme, ses enfants, dans leurs faits et gestes les plus journaliers.“ [Guichard, 1961: 127]

2. Jules Renard nesouhlasil s idealizováním čehokoliv v literatuře:

„Sur la jeune fille, sur la femme, sur l'enfant, sur le poète, sur l'amour, sur l'âme, les paysans, la nature, les animaux, sur presque tout ce qui constitue la vie, Renard prit conscience que circulait, propagée par les livres, une foule d'idées, d'images, de sentiments convenus, très éloignés de la réalité. Il se mit en tête d'arrêter la circulation de ces pièces fausses, et de faire coïncider la littérature avec la vie. (...) la vérité ne comportant pas de degrés.“ [Guichard, 1961: 58]

Svým pravdivým a autentickým pojetím témat se snažil bojovat proti nešvarům tehdejší románové literatury, která zachycovala realitu zkresleně a idealizovaně. Nesnažil se podbízet čtenáři a psát podle jeho vkusu. A tak, když psal o dítěti, nevykresloval je jako nevinnou bytost s andělskou tváří, jak je ikonicky ztvárnil dříve Victor Hugo, ale zobrazil je ve svých textech jako trýznitele (viz *L'Escargot* (II) v *Histoires naturelles*) či obět nešťastného dětství (*Poil de Carotte*). A když psal o lásce, tak pravdivě. Například ve svém krátkém dílku o dvou milencích nazvaném *La Maîtresse*: „(...) il accumule à plaisir incidents vulgaires et détails répugnants.“ [Guichard, 1961: 62] Ani ženy či mladé dívky nepopisuje ve svém díle nijak lichotivě. Místo, aby je vykresloval podle tehdejšího literárního trendu jako jemné křehké květinčky s alabastrovou pletí, popisuje například v románu *L'Écornifleur* pleť Marguerity Vernetové: „(...) comme l'ont seules quelques jeunes filles très constipées“. [Guichard, 1961: 60] Dalším rysem, kterým se zásadně Renard odlišoval od svých tehdejších současníků, bylo místo, kam situoval své příběhy. Připomeňme si, že v době, kdy Renard tvořil, tedy především v devadesátých letech devatenáctého století, jeho mnohem úspěšnější francouzští kolegové spisovatelé situovali děj svých románů do hlavního města, do Paříže. Jules Renard však dal přednost venkovu. Jules Renard byl skutečně výrazná postava literárních kruhů konce 19. století, kterou jen těžko zařadíme ke konkrétnímu proudu. I v tomto se vyhraňoval a tvrdil o sobě, že nepatří do žádného literárního směru. Oficiálně se nepovažoval ani za symbolistu, ani za realistu, ani za naturalistu a sám to o sobě i říkal. [Bachelin, 1925: 41] Tím se ovšem sám vymezil a zároveň i vyřadil. Zajímavé je, že tehdejší kritici jej vnímali jako regionalistu, a to ještě patnáct let po jeho smrti. [Bachelin, 1925: 41] Bylo to z toho důvodu, že pohled na venkovana byl schematicky zakořeněn u Francouzů už v 17. století vlivem Molièra. Renardolog Henri Bachelin byl však přesvědčen o chybnosti tohoto názoru. Domníval se, že

Renard nebyl regionalistou, protože regionalista konkretizuje a soustřeďuje se na jedno místo, kdežto Renard se snažil o generalizaci. [Bachelin, 1825: 55-56] Na závěr bychom uvedli, že k jeho jinakosti přispěla jistou měrou i autorova povaha. Jules Renard neprožil šťastné dětství. Jeho matka k němu byla velmi chladná a on se všemi těmi negativními zážitky z dětství v dospělém věku velmi trápil. Povahou záduřčivý introvert, byl i v dospělosti neustále zahloubán do sebe a na okolí působil poněkud podivínsky. Je jasné, že tím si ve společenských kruzích nijak zvlášť nepomohl.

5 Analýza originálu a překladu *Histoires naturelles*

5.1 Úvod

V následující kapitole se budeme zabývat podrobnou analýzou originálu a překladu pěti miniatur z Renardovy sbírky textů *Histoires naturelles*: *Au jardin*, *Le Grillon*, *Le Cerf*, *Le Paon* a *La Pintade*. Jednotlivé miniatury jsme nevybrali náhodou. Při výběru jsme se řídili rozdělením, o němž se zmiňujeme v podkapitole 4.1.1 Dolininovo rozdělení textů. Cílem tedy bylo zvolit takové miniatury, které budou reprezentovat texty a) temporální a atemporální, b) krátké i dlouhé a c) s vypravěčem přítomným či nepřítomným. Důležitým hlediskem při výběru textů pro nás také bylo, kdo miniaturu přeložil. Chtěli jsme totiž v závěru porovnat překladatelské schopnosti obou překladatelů, Klementy Laubové i Jarmila Krecara. V rukopisu překladu jsme dokonce našli dvě verze téhož textu (*Au jardin*), a tak jsme mohli porovnat překladatelský um obou překladatelů na jedné a téže miniatuře. Abychom však mohli oba překladatele objektivně hodnotit, bylo třeba dohledat si překladatelskou normu té doby a nekritizovat sto let starý překlad očima překladatele, jenž ctí překladatelskou normu současnou. Pokud se nám v překladu originálu Julesa Renarda (JR) nezdálo řešení Klementy Laubové (KL) či Jarmila Krecara (JK) příliš v pořádku, snažili jsme se v jednotlivých analýzách přijít i s naším návrhem (NN) jako možnou variantou. Miniatury jsou v podkapitole 5.3. a dále řazeny logicky od příkladu textu krátkého (*Au jardin*) po příklady textů dlouhých (*Le Grillon* a *Le Cerf* v překladu Jarmila Krecara, *Le Paon* a *La Pintade* v překladu Jarmily Laubové).

5.2 Překladatelská norma na počátku 20. století se zaměřením na dekadenty a symbolisty

Jarmil Krecar (1884–1959) a Klementa Laubová (1895–1965) vytvořili překlad *Histoires naturelles* koncem roku 1911. Laubová byla v té době patnáctiletou studentkou litoměřického gymnázia a francouzský jazyk se teprve učila. Krecar však byl v té době již sedmadvacetiletý pedagog francouzštiny, který tento jazyk vystudoval na Filozofické fakultě

UK v Praze. Byl také básníkem, kterého literatura řadí mezi představitele dekadentů a okultistů.

Překladatelská norma doby, kdy Krecar s Laubovou překlad vyhotovili, se začala formovat již v 90. letech 19. století. V tomto období stále v překladu aktivně působili představitelé lumírovců (s výraznou osobností Jaroslava Vrchlického, lpícího na zachování formy při překladu poezie) a ruchovců (s výrazným představitelem J. V. Sládkem, lpícím na zachování významu v překladu). Vedle nich se však v 90. letech začaly formovat noví, mladí překladatelé, kteří nevěděli, zdali mají na tuto překladatelskou tradici navazovat, či ji revidovat. Podle Otokara Fischera se proto za třetí epochu českého překladatelství označuje toto období a nazývá se obdobím revize [Levý, 1996: 187]. Počátky této doby jsou spjaty s literární skupinou, která zahrnovala Českou modernu, dekadenty, symbolisty, a dále s F. X. Šaldou či s realisty kolem T. G. M. Cílem této skupiny bylo zachovat přesný význam i stylistickou individualitu originálu. Každý z jejich představitelů si tuto myšlenku ale interpretoval po svém. Níže uvádíme v bodech základní charakteristiky jejich představ o překladatelské normě se zaměřením na dekadenty a symbolisty:

- 1) Doslovnost v lexiku i v syntaxi. [Levý, 1996:203]

„Překladatelé se drží většinou otrocky syntaxe originálu, jejich slovník je přetížený cizími slovy, výrazy „bytové“, koloritní, jsou ponechávány v původním znění a pod čarou vysvětleny (...).“ [Levý, 1996: 203] Jistý překladatel té doby svoji doslovnost v překladu obhajoval slovy: „Při překladu zachoval jsem úmyslně, pokud možno, formu (...) ze dvou příčin: aby poznány byly obraty, jichž mnohých sami můžeme užítí, a pak, aby zřejmo bylo, že překlad pořízen byl z originálu.“ [Levý, 1996: 203–204]

- 2) Estetika dekadentů připouštěla překládání poezie prózou.¹²² [Levý, 1996: 194] Myšlenku překládat poezii prózou nezastávali pouze dekadenti, ale i skupina

¹²² „Překladatelská estetika, která u nás byla pokládána po r. 1900 za oficiální, byla zvláště nepříznivá k překládání veršů; snad i proto máme v tomto období poměrně málo významných básnických

„realistů“ sdružující se kolem Tomáše Garigua Masaryka, jenž se na toto téma vyjádřil následovně:

„Ale především dovoluji si upozornit, že forma nespočívá pouze v určitém počtu slabik ve verši, veršů ve sloce, ve vnější formě vůbec. (...) ve většině případů běží mnohem více o výraznost, obraznost slova a obrátů. A ta se někdy snad nedá ani docílit, jako např. v některých těch známých slovomalbách Poeových, Verlainových, Goethových. V takovém anebo podobném případě, kdybych chtěl dát celistvý dojem, přeložil bych, jak práv dovedu – třeba prózou –, položil bych vedle toho originál celý nebo části, aby čtenář (snad i neznající jazyka) měl obraz alespoň pro oči, a konečně snažil bych se náležitým komentářem opsat a vysvětlit, oč běží.“ [Levý, 1996: 188]

- 3) Dekadenti se stavěli proti tehdejšímu jazykovému trendu „zčešťování“ exotizací jazyka. [Levý, 1996: 198]
- 4) Jazyk dekadentů se vyznačoval celou řadou stylistických manýr: doslovné sledování slovosledu předlohy, přebírání cizích slov, prostředky pravopisné. Dekadenti psali cizím pravopisem i slova u nás zdomácnělá, jako např.: sfaera, okkultní, akkord, ilustrovaný aj. Vedla je k tomu vědomá snaha vyznačovat tato slova jako cizí, exotizovat je. [Levý, 1996: 198–199]
- 5) Dobové představy vztahující se k překladatelské normě také připouštěly „novotvary, které svou umělostí a nepotřebností připomínaly období jazykové tvořivosti, a protože byly některé z nich skutečně přejaty ze starších autorů, měly zároveň platnost archaismů“. [Levý, 1996: 199]

Závěrem bychom dodali, že dobový překladatelský „trend“ překládat doslovně vítali a uznávali sami redaktoři v nakladatelstvích: „Velká část prozaických překladů těchto desetiletí byla ovšem práce řemeslná, v níž nelze hledati přímý vliv nějaké teorie. Ale i práce

převodů. (...) překladatelé metodicky odchovaní na teoriích dekadentů k nám uvádějí v prvních desetiletí 20. století největší autory prozaické.“ [Levý, 1996: 202]

takových překladatelů byla usměrňována tím, že oficiální kritika i redaktoři sbírek schvalovali a podporovali doslovný překlad.“ [Levý, 1996: 204]

5.3 Analýzy originálu a překladu *Au jardin – V zahradě*

Au jardin

- 1) LA BÊCHE : *Fac et spera.*
LA PIOCHE : Moi aussi.
- 2) LES FLEURS : Fera-t-il soleil aujourd'hui ?
LE TOURNESOL : Oui, si je veux.
L'ARROSOIR : Pardon, si je veux, il pleuvra, et, si j'ôte ma pomme, à torrents.
- 3) LE ROSIER : Oh ! quel vent !
LE TUTEUR : Je suis là.
- 4) LA FRAMBOISE : Pourquoi les roses ont-elles des épines ? Ça ne se mange pas, une rose.
LA CARPE DU VIVIER : Bien dit ! C'est parce qu'on me mange que je pique, moi, avec mes arêtes.
LE CHARDON : Oui, mais trop tard.
- 5) LA ROSE : Me trouves-tu belle ?
LE FRELON : Il faudrait voir les dessous.
LA ROSE : Entre.
- 6) L'ABEILLE : Du courage ! Tout le monde me dit que je travaille bien. J'espère, à la fin du mois, passer chef de rayon.
- 7) LES VIOLETTES : Nous sommes toutes officiers d'académie.
LES VIOLETTES BLANCHES : Raison de plus pour être modestes, mes sœurs.
LE POIREAU : Sans doute. Est-ce que je me vante ?
- 8) L'ÉPINARD : C'est moi qui suis l'oseille.
L'OSEILLE : Mais non, c'est moi.
- 9) L'ÉCHALOTE : Oh ! que ça sent mauvais.

L'AIL : Je parie que c'est encore l'œillet.

10) L'ASPERGE : Mon petit doigt me dit tout.

11) LA POMME DE TERRE : Je crois que je viens de faire mes petits.

12) LE POMMIER, au Poirier d'en face : C'est ta poire, ta poire, ta poire... c'est ta poire que je voudrais produire.

Text opsán z [Renard, 1971: 143–144].

5.3.1 Analýza originálu

Miniatura *Au jardin* patří podle rozdělení A. K. Dolinina mezi miniatury krátké, atemporální, bez přítomnosti vypravěče. Podle našeho rozdělení, které jsme uvedli v podkapitole 4.1.1 Dolininovo rozdělení textů, bychom doplnili, že se nejedná o text postavený na vyprávění, ale na dialogích. Miniatura se skládá z celkem dvanácti kratičkových samostatných celků, z nichž každý žánrově představuje anekdotu. Tyto humorné dialogy s pointou spojuje jednotné téma – příroda v zahradě. Aktéry jednotlivých dílčích textů jsou například hmyz, rostliny aj. Každý z dvanácti textů má jednoho až tři aktéry, a tedy jednu až tři repliky. Pro přehlednější práci s textem jsme si dovolili jednotlivé anekdoty očíslovat.

Na úrovni lexikální použil autor podstatná jména běžná, nehledaná, nejčastěji jedno- či dvouslabičná (*soleil, ma pomme, des épines, mes petits*) a stejně tak tomu bylo i v případě sloves (*vouloir, faire, être, trouver, dire*). V textu nalezneme lexikální pole hmyzu (*le frelon, l'abeille, le rayon*), rostlin (*les fleurs, le tournesol, le rosier, les violettes*), stromů (*le pommier, Poirier, ta poire*) a zahradního nářadí (*la bêche, la pioche*). Autor se neuchyluje ke složitým výrazům, neologismům či archaismům. Pouze jednou (text č.1) si pohrál s latinským citátem. O funkčnosti tohoto jazyka v anekdotě se zmíníme, až budeme analyzovat úroveň obsahovou originálu.

Na úrovni syntaktické se vyskytují převážně věty jednoduché, oznamovací nebo tázací. Autor si ve větách opět hraje s interpunkcí, která mu pomáhá zdůraznit klíčové slovo anekdoty představující pointu (6, 7, 8). Jednotlivé dialogy působí velmi živě i díky užití *présentu* a *futur simple*. Na rozdíl od ostatních miniatur, které v práci analyzujeme, jsou jednotlivé repliky psány stylizovanou řečí, hovorovou francouzštinou, pro kterou je příznačné užití ukazovacího zájmena *ce, ça*, volnějšího slovosledu a opakování stejných výrazů.

Na úrovni obsahové představují jednotlivé texty komunikaci mezi „obyvateli“ zahrady. Škála aktérů této komunikace je velmi pestrá. Autor se snažil o co nejširší zastoupení všeho, s čím se můžeme na zahradě setkat. Od zahradního nářadí přes hmyz a rostliny až po stromy. Jednotlivé anekdoty jsme si rozdělili do několika skupin podle tématu. Do první skupiny řadíme anekdoty s tématem počasí (2, 3). Do druhé skupiny anekdoty,

jejichž pointa cílí na charakteristickou vlastnost jednoho z aktérů (4, 8, 9). Do třetí skupiny řadíme anekdotu s erotickým podtextem (5). Do čtvrté anekdoty postavené na hře s jazykem, ty mají pouze jednoho aktéra (6, 10, 11, 12). A do páté skupiny zařazujeme anekdoty, které se svým humorem trefují do francouzských intelektuálních kruhů. Vzhledem k většímu počtu anekdot v miniatuře a omezenému rozsahu počtu stran této práce jsme se rozhodli, že se zaměříme pouze na ty anekdoty, jejichž humor se skládá z více vrstev (1, 7, 10, 12). Rádi bychom totiž seznámili čtenáře, který není rodilým mluvčím, s jejich úplným významem.

Nejdříve se zaměříme na příklady ze skupiny postavené na hře s jazykem (10, 12) a poté na skupinu anekdot trefujících se do francouzských literárně-společenských kruhů. V anekdotě č. 10 (*L'ASPERGE : Mon petit doigt me dit tout.*¹²³) vyobrazuje autor chřest metaforicky jako malíček. První rovina humoru tedy míří na fyzickou podobu této zeleniny. Anekdota má však humornou rovinu ještě jednu. Ta je postavena na obrazném spojení *Mon petit doigt m'a dit que....* Toto spojení je povahou familiární a česky znamená *já to vím, ale odkud, nepovím; já to (dobře) vím, jak to je (v řeči k dětem)*. [Neumann, 1992a: 493] Druhá rovina tedy s nadsázkou naznačuje, že chřest moc dobře ví, jak se věci mají. Další anekdotou vystavěnou na obrazném spojení je anekdota č. 12 (*LE POMMIER, au Poirier d'en face : C'est ta poire, ta poire, ta poire... c'est ta poire que je voudrais produire.*) V této anekdotě vystupuje přímo pouze Jablň, která protější Hrušni doslova říká, že by (zřejmě z obyčejné sousedské závisti) raději plodila její hrušky než svoje jablka. Ve skutečnosti však myslí pravý opak. Ironický výrok Jablň je totiž postavený na obrazném spojení z 19. století *être une bonne poire*,¹²⁴ který česky znamená *být trouba, bačkora*,

¹²³ *Mon petit doigt me dit tout*: „Avoir des soupçons. Etymologie: Cette expression fait référence au seul doigt qui puisse facilement se glisser dans notre oreille pour nous susurrer quelque chose, d'où le fait qu'il ait été nommé auriculaire. Cette expression sous-entend que l'on a connaissance d'une information sans vouloir en dévoiler la source. [on-line]. [cit. 14. 9. 2017]. Dostupné z: <http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/227/mon-petit-doigt-m-a-dit-que/>.

¹²⁴ *Être une bonne poire*: „Être trop naïf et dupe. Etymologie: Cette expression est utilisée depuis le 19ème siècle, elle viendrait peut être de l'image de la poire bien mûre qui tombe toute seule de son arbre, ce qui renverrait ici l'image d'une personne trop facile à attraper et à berner. Ou bien alors, à l'inverse, ceci pourrait désigner une poire pas assez mûre dont il faudrait attendre le bon moment pour aller la cueillir. La poire désigne aussi dans certaines expressions le visage, donc elle reflète bien ici une personne.“ [on-line].

tulpas. [Neumann, 1992a: 303–304] Repeticí (třikrát) slova *ta poire*, tak ve skutečnosti Jabloň Hrušni nadává. Anekdota je navíc v závěru vygradována ironicky myšlenou větou: *c'est ta poire que je voudrais produire*. Jako by na svou sousedku volala: *Chtěla bych plodit ty tvoje trouby, trouby trouby....* Tato anekdota má navíc velmi kondenzovaný obsah s formou. Z hlediska zvukomalebnosti je totiž vystavěna na opakování písmen *p*, *o*, *i*, *r* motivovaných slovy *pommier* a *poirier*.

Dále bychom rádi zanalyzovali dva texty, které si berou na paškál francouzské intelektuální kruhy. V prvním případě se jedná o anekdotu č. 1. (*LA BÊCHE : Fac et spera. LA PIOCHE : Moi aussi.*) V té spolu komunikují Rýč a Motyka. Rýč Motyce latinsky říká: *Čiň a doufej*. A Motyka mu na to francouzsky odpovídá: *Já také*. První humorná vrstva této anekdoty je tedy postavena na kontrastu, na vložení latiny jako jazyka učenců do „úst“ předmětům určeným pro fyzickou práci. Tato myšlenka je dotažena ad maximum tím, že Motyka sice latinu „rozpozná“, avšak nerozumí ji, jelikož na imperativ odpoví nelogicky. Druhou humornou vrstvu potom tvoří samotný latinský citát *Fac et spera*. Zjistili jsme totiž, že tento citát byl heslem parnasistů, významné francouzské skupiny básníků druhé poloviny 19. století. Ti vyznávali „kult práce“, pod nímž si představovali zarytou a neúnavnou práci při cizelování básnického stylu (především lexika a metra) a snažili se dosáhnout jeho dokonalosti. Toto heslo si také nechali metaforicky vyobrazit v třetím vydání *Parnasse contemporain* jako krásného nahého svalnatého muže s rýčem v ruce. O tom, že se autor svým humorem trefuje v této anekdotě do parnasistů, nemůže být pochyb. Jejich filozofie práce se totiž zcela lišila od té jeho. Zatímco parnasisté uznávali myšlenku *l'art pour l'art*, autor jakoukoliv vyumělkovanost a nepravdu v literatuře odsuzoval. Proti jejich „l'art pour l'artismu“ stavěl své „la vérité pour la vérité“. [Bachelin, 1909: 46] Rádi bychom se na závěr zmínili ještě o anekdotě číslo 7 (*LES VIOLETTES : Nous sommes toutes officiers d'académie. LES VIOLETTES BLANCHES : Raison de plus pour être modestes, mes sœurs. LE POIREAU : Sans doute. Est-ce que je me vante ?*). V ní o sobě (fialové) Violky říkají, že jsou všechny důstojníky Akademie. Mají tím metaforicky na mysli Řád akademických palem, francouzské vyznamenání za zásluhy ve vzdělání, vědě a kultuře, který symbolizuje

[cit. 14. 9. 2017]. Dostupné z: <http://www.expressions-francaises.fr/expressions-e/243-etre-une-bonne-poire.html>.

fialová stužka s palmovými ratolestmi. Jejich příbuzné, bílé Violky, jim na to odpoví, že mají tedy o to větší důvod zůstat skromné. Pointa přichází s replikou Pórku. Ten totiž také synekdochicky symbolizuje francouzský řád. Řád za zemědělské zásluhy. Postavením řádu intelektuálů a řádu zemědělců na stejnou úroveň tak vzniká opět humorný kontrast, který srovnáním nesrovnatelného, intelektu a fyzické práce, vlastně shazuje intelekt.

5.3.2 Analýza překladu

V zahradě.

Překlad miniatury *V zahradě* existuje ve dvou verzích, Krecarově a Laubové. Rozhodli jsme se tedy, že obě verze porovnáme. Zaměříme se na anekdoty číslo 2 a 4, jak jsme si je očíslovali v úvodu.

Pro vydání z roku 1912 byla nakonec zvolena verze Krecarova, avšak soudě podle redakčních oprav, několik Krecarových nepřesností bylo opraveno podle varianty Laubové. Vše, čím se liší překlad Laubové od Krecara, jsme v textu podtrhli. Verze Laubové není přeložená celá. Chybí miniatury *Chřest*, *Brambor* a *Jabloň k protější hrušni*. Je možné, že si pouze s překladem nevěděla rady a ponechala to Krecarovi. V jednom z prvních dopisů, kde jsme našli zmínku o překladu *Povídek*, se jej totiž ptá na překlad miniatury *Brambor*: „Jak se přeloží – Je crois que je viens de faire mes petits?“¹²⁵ V tabulce jsou v kulatých závorkách uvedeny Krecarovy původní varianty, které byly redakcí změněny.

¹²⁵ [LA PNP, fond Jarmil Krecar, karton č. 60, dopis ze dne 7. 12. 1911] Viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové.

Varianty překladu

Verze překladu Jarmila Krecara

- 1) RÝČ: *Fac et spera.*
MOTYKA: Já také.
- 2) KVĚTY: Bude dnes slunce?
SLUNEČNICE: Ano, budu-li chtít.
KROPICÍ KONEV: Pardon, budu-li chtít, bude pršet, a dám-li pryč svou hlavici, proudy.
RŮŽOVÝ KEŘ: Oh! Jaký vítr!
KŮL: Jsem zde.
- 3) MALINA: Proč mají růže trny? To se nejlí, růže.
KAPR Z NÁDRŽE: Dobře řečeno! Proto mě jedí, že píchám, já, svými kostmi.
BODLÁK: Ano, ale pozdě.
- 4) RŮŽE: Neshledáváš mě krásnou? (*Původně, před zásahem redakce, červeně opraveno v rukopisu:* Nacházíš mě krásnou?)
SRŠEŇ: Musil bych viděti vespod.
RŮŽE: Vstup.
- 5) VČELA: Odvahu! Celý svět mě říká, že dobře pracuji. Doufám, že ku konci měsíce stanu se vůdkyní plástve. (*Před zásahem redakce: stanu se chefem obvodu. Redakce se zřejmě inspirovala u verze Laubové.*)
- 6) FIALKY: Jsme všechny důstojníky akademie.
BÍLÉ FIALKY: O důvod více pro skromnost, mé sestry.
PÓREK: Zajisté. Což se vychloubám?

Verze překladu Klementy Laubové

- 1) RÝČ: *Fac et spera.*
MOTYKA: Já také.
- 2) KVĚTY: Bude dnes svítiti slunce?
SLUNEČNICE: Ano, chci-li.
KROPICÍ KONEV: Pardon, chci-li, bude pršet, a, odložím-li kropáč proudy.
- 3) RŮŽOVÝ KEŘ: Ach! jaký vítr!
KŮL: Jsem zde.
- 4) MALINA: Proč mají růže trní? Nejlí se přece.
KAPR Z NÁDRŽE: Dobře řečeno! To jest proč mne jedí, že píchám svými kostmi.
BODLÁK: Ano, ale velmi pozdě.
- 5) RŮŽE: Líbím se ti?
SRŠEŇ: Bude nutno viděti také vnitřek.
RŮŽE: Vstup.
- 6) VČELA: S chutí! Všichni mne říkají, že pilně pracuji. Doufám, že se stanu koncem měsíce vůdkyní plástve.
- 7) FIALKY: Jsme všechny důstojníky z akademie.
BÍLÉ FIALKY: Jest více býti skromnými bytostmi, mé sestry.
PÓREK: Bez pochyby. Nebo se vychloubám?
- 8) ŠPENÁT: Já jsem šťovík.
ŠTOVÍK: Ale ne, já jsem to.

- 7) ŠPENÁT: Já jsem šťovík.
ŠTOVÍK: Ale ne, to jsem já.
- 8) OŠLEJCH: Oh! jak to páchne.
ČESNEK: Sázím se, že to jest také hvozdík. *(Původně, před zásahem redakce, červeně opraveno v rukopisu: že tj. ještě fialka. Zřejmě se inspirovala u verze Laubové.)*
CHŘEST: Můj malý prst mi řekne víc. *(Knižně vyšla verze: Můj prstíček mně řekne všechno. Tuto variantu jsme ale v rukopisech nenašli. Není v něm ani červeně zanesena redakcí.)*
- 9) BRAMBOR: Myslím, že budu mítí maličké. *(Knižně vyšla verze: Myslím, že budu mítí mladé. Tuto variantu jsme ale v rukopisech nenašli. Není v něm ani červeně zanesena redakcí.)*
- 10) JABLOŇ K PROTĚJŠÍ HRUŠNI:
To jest tvá hruška, tvá hruška, tvá hruška,... to jest tvá hruška, kterou bych chtěl zploditi. *(Knižně vyšla verze bez čárky po třetím slově hruška a se slovesem ploditi. Červeně je redakcí opraveno pouze sloveso.)*
- 9) OŠLEJCH: Oh! Jaká to špatná vůně
ČESNEK: Sázím se, že to jest také hvozdík.

Anekdota č. 2

JR : LES FLEURS : Fera-t-il soleil aujourd'hui ?

LE TOURNESOL : Oui, si je veux.

L'ARROSOIR : Pardon, si je veux, il pleuvra, et, si j'ôte ma pomme, à torrents.

JK : KVĚTY: Bude dnes slunce?

SLUNEČNICE: Ano, budu-li chtíti.

KROPICÍ KONEV: Pardon, budu-li chtíti, bude pršeti, a dám-li pryč svou hlavici, proudy.

RŮŽOVÝ KEŘ: Oh! Jaký vítr!

KŮL: Jsem zde.

KL: KVĚTY: Bude dnes svítiti slunce?

SLUNEČNICE: Ano, chci-li.

KROPICÍ KONEV: Pardon, chci-li, bude pršeti, a, odložím-li kropáč proudy.

Na úrovni lexikální se domníváme, že vzhledem ke kondenzované povaze žánru anekdoty je redundantní přívlastek *kropící* u slova konev. Nemá oporu v originálu a zbytečně na sebe strhává pozornost. Zde se zmýlili oba překladatelé. Stejně tak tomu bylo i v případě překladu francouzského *Pardon*. Vzhledem k hovorovému stylu v originálu bychom v češtině místo *Pardon* volili nepříznačkové *Promiňte*. Z podkapitoly 4.5.1 Osobitý styl Julesa Renarda také víme, že Renard se latinismům v textu bránil, jelikož se snažil vyjadřovat se jazykem, který používají venkované. Kdyby se měla anekdota vydávat v současnosti, doporučovali bychom odstranit dnes již archaické koncovky sloves *-ti*.

Na úrovni syntaktické jsme si všimli, že ve druhé replice Laubová špatně převedla slovesný způsob do češtiny (místo podmiňovacího volila způsob oznamovací). Buď se chtěla vyvarovat opakování slovesa *být*, nebo si neuvědomila, že se jedná o podmiňovací způsob, či se opět do jejího překladu vloudila doslovnost. Kamenem úrazu se pro oba překladatele stala třetí replika, která je ovšem zásadní pro celou anekdotu, jelikož ji uzavírá a obsahuje konečnou pointu. Zde byli oba překladatelé velmi doslovní v kopírování francouzské větné stavby. Tím, že větu přeložili slovo od slova podle originálu, ji znepřehlednili, avšak gradaci, která je v originálu, tím paradoxně zachovali. Naše řešení uvádíme na konci této analýzy.

Při překladu jsme využili českého obrazného spojení *lít jako z konve*, jelikož se domníváme, že vzhledem k humornému charakteru žánru, se zde samo nabízí.

Na úrovni obsahové v Krecarově první replice cítíme opět doslovnost. Překladatel se zřejmě snažil o stejný hovorový styl jako v originálu (kde chybí dělivý člen i čárka, správně by bylo *Fera-t-il du soleil, aujourd'hui ?*), avšak v češtině je nutné smysl explicitovat slovesem (*svítit*). Překladatelova věta jako by totiž jinak nabízela možnost, že dnes slunce nevyjde a bude tma. V případě první repliky se tedy originálu více přiblížila Laubová.

Na úrovni textotvorné jsme si všimli hrubé chyby v případě Krecarovy verze, která byla bohužel uveřejněna. Překladatel si, zřejmě ve spěchu při překládání, nevšiml, že anekdota s růžovým keřem a kulem už k předchozí anekdotě nepatří, a spojil je v jednu. Tím došlo k znelogičtění obou anekdot, protože opticky působí jako jedna. Obě pointy se tedy vytratily a tím došlo i ke změně funkce textu, z komické na informativní. Varianta Laubové je přitom správná, zřejmě si jí v redakci nevšimli nebo jí nedůvěřovali. Ke stejné hrubé chybě ze strany Krecara došlo i v případě anekdot č. 9 a č. 10 spojením replik Ošlejchu a Česneku spolu s Chřestem.

Náš návrh:

NN: KVĚTY: Bude dnes svítit slunce?
SLUNEČNICE: Ano, budu-li chtít.
KROPICÍ KONEV: Promiňte, budu-li chtít, bude pršet, a odložím-li kropítko, bude lít jako z konve.

Anekdota č. 4

JR : LA FRAMBOISE : Pourquoi les roses ont-elles des épines ? Ça ne se mange pas, une rose.
LA CARPE DU VIVIER : Bien dit ! C'est parce qu'on me mange que je pique, moi, avec mes arêtes.
LE CHARDON : Oui, mais trop tard.

JK: MALINA: Proč mají růže trny? To se nejí, růže.
KAPR Z NÁDRŽE: Dobře řečeno! Proto mě jedí, že píchám, já, svými kostmi.
BODLÁK: Ano, ale pozdě.

KL: MALINA: Proč mají růže trní? Nejí se přece.

KAPR Z NÁDRŽE: Dobře řečeno! To jest proč mne jedí, že píchám svými kostmi.
BODLÁK: Ano, ale velmi pozdě.

Na úrovni lexikální jsme si všimli drobné nepřesnosti u Laubové, když francouzský výraz *des épines* přeložila pomnožným substantivem *trní*, což mylně evokuje skupinu trnů, keřů. V tomto případě přišel s lepším řešením Krecar. Dále jsme si všimli, že oba shodně nivelizovali výraz *la carpe du vivier*, když jej přeložili jako *kapr z nádrže*. Domníváme se, že přesnější by byl *kapr ze sádky*, protože výraz *nádrž* je slovo nadřazené slovu *sádka* či *rybník*. Také se nám zdálo, že oba doslovně přeložili spojení *Bien dit !*, česky by možná lépe znělo *Hezky řečeno!*

Na úrovni syntaktické jsme také pozorovali doslovnost. Například s větou v první replice hovorového stylu (*Ça ne se mange pas, une rose.*) si lépe poradila Laubová odstoupením od originálu, kdežto Krecar překládal slovo od slova.

Na úrovni obsahové udělali oba překladatelé stejnou chybu v replice Kapra. Ledabylým čtením či z nepozornosti zde zcela otočili smysl. Nechali se zřejmě „vlákat do pastí“ neuspořádaného slovosledu hovorové francouzštiny a nezamysleli se přitom, jestli jejich verze je logická. Lidé totiž nejedí kapra proto, že je píchá svými kostmi. Ale naopak. Kapr píchá svými kostmi lidi, protože ho jedí. A bodlák, který píchá neustále, na závěr ironicky prohodí, že ale kapr píchá pozdě, až když už je v krku... (!) Nejen, že oba překladatelé otočili smysl, ale navíc doslovným překladem slovosledu učinili českou větu nepřehlednou. Bodlákova poznámka pak ztrácí svůj ironický nádech a čtenář ji nepochopí, přestože je přeložena správně. Při jejím překladu se nám více líbila Krecarova verze, nenechal se tentokrát svést k doslovnosti a výraz *trop* nepřeložil. Výraz *pozdě* tak získal větší důraz. V našem návrhu, který uvádíme pod analýzou, jsme ironii explicitovali výrazem *trochu*.

Na úrovni textotvorné tedy jenom shrneme, že anekdota překladem ztratila svou humornou funkci. Celá anekdota se tak mění v jiný žánr, v text informativní.

Náš návrh:

NN: MALINA: Proč má růže trny? Vždyť ji nikdo nejl.

KAPR Z NÁDRŽE: Hezky řečeno! A protože mě jedí, tak je svýma kostma píchám...

BODLÁK: Ano, ale trochu pozdě.

5.4 Analýzy originálu a překladu *Le Grillon* – Cvrček

Le Grillon

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine.

D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.

Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.

Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.

Il se repose.

Puis il remonte sa minuscule montre.

A-t-il fini ? Est-elle cassée ? Il se repose encore un peu.

Il rentre chez lui et ferme sa porte.

Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate.

Et il écoute :

Point d'alarme dehors.

Mais il ne se trouve pas en sûreté.

Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre.

On n'entend plus rien.

Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

Text opsán z [Renard, 1971: 129–130].

5.4.1 Analýza originálu

Miniatura *Le Grillon* patří podle A. K. Dolinina mezi miniatury dlouhé, atemporální s vnitřní dynamikou a s nepřítomným vypravěčem. Vnitřní dynamika je vyjádřena explicitně cykličností děje (pomocí příslovčí času jako například *d'abord, puis*). Žánrově text řadíme mezi malé básně v próze s charakterem humorným i psychologickým. Miniaturu lze považovat za obraz cvrčka vracejícího se do svého příbytku. Jedná se o prostý, úsporný a velmi kondenzovaný literární styl.

Na úrovni lexikální použil autor výrazy z rejstříku *langage courant*,¹²⁶ tedy výrazy z běžné slovní zásoby, nehledané, které působí přirozeně (*sa promenade, la racine, sa clé, la campagne, la lune*). Záměrně se vyhýbá latinismům, neologismům či archaismům. Autor se také úmyslně vyvaroval vatování, výrazové redundanci či rozvolňování. Vyjadřuje se jasně, neuchyluje se ke dvojznačnostem. V textu nalezneme lexikální pole hmyzu a přírody (*l'insecte, ses allées de sable, du bran de scie, la terre, la campagne, les peupliers, la lune*), příbytku (*son domaine, sa retraite, sa porte, sa clé, la serrure* aj.), času (*l'heure, longtemps, sa montre*) a zvuku (*point d'alarme, on n'entend plus rien, la campagne muette*).

Na úrovni syntaktické se vyskytují krátké věty jednoduché: *Il se repose. Et il écoute : Puis il remonte sa minuscule montre*. Souvětí se v textu nacházejí pouze čtyři a kromě jednoho souvětí podřadného (*Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite*.) se jedná o souvětí souřadná s hlavními větami spojenými spojkou *et*. Ani tato souvětí nejsou příliš dlouhá a nemají složitou větnou stavbu. Ta nejdelší z nich pak miniaturu otevírají a zavírají (*C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine. – Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune*.). Na rozdíl od ostatních miniatur, které se v práci snažíme analyzovat, u této autor tak výrazně nepracoval s interpunkcí. Tou v případě této miniatury skutečně šetřil a uchýlil se k ní pouze jednou, a to v případě doplňku

¹²⁶ *Le langage courant*: „Le langage courant s'emploie dans la vie de tous les jours avec sa famille ou des personnes que l'on ne connaît pas.“ [on-line] [cit. 3. 9. 2017]. Dostupné z: <https://www.jerevise.fr/niveaux-registre-langue-langage.html>.

las d'errer v úvodní větě. Pokud jde o časy, v textu nalezneme převážně přítomný čas, který Dolinin nazývá *présent atemporel*, a ve dvou případech se v textu nachází i *passé composé*.

Na úrovni obsahové představuje miniatura obraz cvrčka, který se vrací do svého obydlí. Domníváme se, že se tento zvířecí portrét skládá ze dvou rovin. Základní rovinu tvoří obraz zástupce tohoto druhu hmyzu a jeho rituálů, které pokaždé vykonává, když se vrací do svého příbytku: uhrabe si doma cestičky, vykoná potřebu a svůj trus v podobě pilin odhrne k zápraží, odpočine si, podívá se na hodinky, zaleze do příbytku a usne. Tato rovina je primární a obecná. Druhá rovina už však prostřednictvím psychologického obrazu cvrčka vykresluje úzkostného, na vlastní osobu soustředného jedince, který svým přístupem k „hodnotám“ velmi silně připomíná tehdejšího měšťáka. Tento fakt lze zkoumat právě na základě cvrčkových denních rituálů po návratu domů. Pokusíme se to v následujícím textu dokázat. Cvrčkův den se zřejmě skládá z činností provázejících shánění potravy, přičemž doplněk v úvodní větě (*las d'errer*) možná naznačuje jistou chaotičnost. Když se vrátí domů, až pedantsky a posedle se věnuje úklidu (*l'insecte [...] répare avec soin le désordre de son domaine. D'abord il ratisse ses étroites allées de sable. [...] Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.*). Že se jedná o činnost pro cvrčka velmi důležitou, dokazuje i prostor, který je této jeho „obsesi“ v textu věnován. Z patnácti odstavčků jí autor věnuje čtyři, tedy téměř třetinu textu. V poslední, výše zmiňované větě nás dokonce prostřednictvím nevlastní přímé řeči autor nechává nahlédnout do cvrčkovy podrážděné mysli (*cette grande herbe propre à le harceler*). Ve svém příbytku si cvrček sice dokonale poklidí, avšak jakmile vykoná potřebu, trus vymete před svůj práh (*Il fait du brin de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.*), jedná se tedy o tvora sobeckého, co si hledí jen svého pořádku. Tato posedlost jej velmi zmáhá, jedná se o jedince akčního, který se snadno unaví (*Il se repose. Il se repose encore un peu.*), přičemž míra jeho únavy odpovídá míře jeho urputnosti. Čas je v textu důležitý, jako by cvrčkovi nestačil a neustále se ubezpečoval (*Puis il remonte sa minuscule montre.*). Následující otázka v textu, vyjádřena formou nevlastní přímé řeči (*Est-elle cassée?*), vyvolává dojem, že čas se zcela zastavil. Pocit nedostatku času získává čtenář také proto, že cvrčkovi vše dlouho trvá. Tak tomu je například v případě zamykání (*Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate.*). Domníváme se, že svůj příbytek zamyká pečlivě a opakovaně také proto, aby se ubezpečil, že je skutečně zamčeno a on není nikým a ničím ohrožen. Cítí tedy uvnitř sebe sama strach nebo úzkost (*Mais il ne se trouve pas en sûreté.*).

Jeho vnitřní já se upíná k věcem, a proto se o ně bojí. Neustále se ubezpečuje, že jeho samotného ani jeho příbytek nic neohrozí a že doma je pánem on. Tuto naši myšlenku potvrzuje častý výskyt přivlastňovacích zájmen v textu: *son domaine, ses étroites allées de sable, sa retraite, sa minuscule montre, sa porte, sa clé*. Buď se cvrček obává, že se mu do příbytku někdo vloudí, nebo se podvědomě izoluje od zbytku světa, jen aby si uchránil, či pojistil, vše, co mu patří. Tímto přístupem k „hodnotám“ opět velmi silně připomíná tehdejšího měšťáka. Tuto variantu by ostatně potvrzovala i věta *Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre*. Jako by se čtenář spolu se cvrčkem spouštěl až do jeho nejnějnějších útrob, jeho nejosobnějších a nejintimnějších koutů duše. Velkou roli hraje v textu také samota. Ta je zde vyjádřena dvěma způsoby. Za prvé je cvrček v miniatuře jedinou postavou a za druhé se v textu ozývají zvuky, jejichž původcem je on sám, než zavládne absolutní ticho. Ticho, které by se dalo krájet a které evokuje prázdno. Jako by symbolizovalo prázdnotu jeho „měšťáckých“ hodnot, kvůli nimž upřednostňuje samotu. Ticho je nejdříve zachyceno z perspektivy cvrčka nevlastní přímou řečí (*Point d'alarme dehors.*) a poté explicitováno (*On n'entend plus rien.*). V závěru nabývá až existenciálního vyznění a zdařile uzavírá předchozí gradaci, kdy se v celé přírodě rozhostí ticho a samy topoly odkazují k měsíci (*Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.*).

Na úrovni stylotvorné se text vyznačuje výrazným rytmem, jak dokazuje schéma opakování stejného počtu slabik v následující ukázce:

*C'est l'heure/ où, las d'errer,/ l'insecte nègre/ revient de promenade/ et répare
avec soin/ le désordre/ de son domaine. 2/4/4/6/6/4/4*

D'abord/ il ratisse/ ses étroites allées/ de sable. 2/4/6/2

Il fait du bran de scie/ qu'il écarte au seuil/ de sa retraite. 6/5/4

(...)

A-t-il fini ?/ Est-elle cassée ?/ Il se repose/ encore un peu. 4/4/4/4

Z výše uvedené ukázky vidíme, že v miniatuře se vyskytují poloviční alexandríny (6slabičné úseky) a poloviční oktosylaby (4slabičné úseky). Díky tomu můžeme konstatovat, že se skutečně jedná o malé básně v próze. Tyto čtyř- a šestislabičné „verše“ se navíc v rámci jedné věty opakují, což dokazuje výskyt symetrie ve větě. Kromě výrazného rytmu se

v miniatuře vyskytuje řada básnických výrazů, například tropy: personifikace (*l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine, il ratisse ses étroites allées, il remonte sa minuscule montre*), perifráze (*l'insecte nègre*), přirovnání (*Et comme par une chaînette dont la poulie grince, les peupliers se dressent comme des doigts*), epiteta constans (*l'insecte nègre, cette grande herbe, sa minuscule montre, la serrure délicate*). Dále v textu nalezneme i básnické figury, jako je například repetice (*Il se repose. Il se repose encore un peu.*) za účelem důležitosti kladené na jeho osobu. Zdůrazňuje, že cvrček odpočívá, že se nic neděje. Podílí se na gradaci, o níž byla zmínka v souvislosti s obsahovou rovinou textu. Dalšími z výrazných básnických prostředků jsou onomatopoea. Například obraz odemykání (*Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate.*) obsahuje třikrát hlásku *r* evokující vrzavý zvuk klíče v zámku. V textu jsou ostatně zastoupeny i další zvuky. Vyskytují se zde a) hlásky motivované slovem *grillon* (*g-r-i-l-o-n*) a b) hlásky charakteristické pro zvuk *cri-cri* (*c-r-i*), který vydává cvrček a jenž slyší Francouz, když jde večer na procházku do přírody. [Guichard, 1961: 127] Kromě těchto zvuků typických pro francouzského cvrčka sem patří i hlásky motivované slovesem *striduler* (*s-t-r-l-d*). Jako příklad tedy můžeme uvést: *C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine. D'abord il ratisse ses étroites allées de sable. Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.* Zde je vidět velmi silné propojení obsahu a formy textu a dokládá vysokou míru kondenzovanosti miniatury. V češtině by ekvivalentem výše zmiňovaných hlásek byly hlásky motivované českými výrazy *cvrkat, cvrčet, cvrlikat, vrzat*. [Bečka, 1969: 286]

Na úrovni textotvorné autor umístil každou větu striktně na samostatný řádek. Vytvořil tak samostatné jednovětné odstavce. Tím se autorovi podařilo zdůraznit obsah každého z nich stejně a zajistit jeho důležitost v textu.

V závěru bychom se ještě vrátili k poslední větě „básně“ (*Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.*). Ta svým závěrečným motivem měsíce, jenž tvoří pomyslnou tečku celé miniatury, odkazuje čtenáře k nočnímu nebi. Jako by autor touto miniaturou předběhl svou dobu a v jistém smyslu anticipoval pozdější existencialismus. Samotný měsíc může také symbolizovat oblast snění. Autor tedy zavádí čtenáře do prostředí snů, domény, již se bude později zabývat Sigmund Freud (1856–1939), zakladatel psychoanalýzy na počátku minulého století.

Samotný motiv měsíce autora velmi přitahoval. Myslíme si to především proto, že se o něm několikrát zmiňuje ve svém *Deníku: Rêver, c'est penser au clair de lune, d'une lune intérieure*. [Renard, 196: 688] či *La mort lui a mis son clair de lune sur face*. [Renard, 196: 541] Fakt, že závěrečný obraz miniatury je velmi originální a tvůrčí, dokazuje i to, že si jej o třicet let později vypůjčil pro svůj román francouzský spisovatel André Maurois (1885–1967): *La lune que les cyprès semblent montrer d'un doigt noir*. [Guichard, 1960: 942]

5.4.2 Analýza překladu

Cvrček. (Přeložil Jarmil Krecar)

Jest hodina, kdy unaven toulkou, vrací se černý hmyz z procházky a pečlivě upravuje nepořádek svého obydlí.

Nejdříve uhrabává své úzké pískové aleje.

Nadělá pilin, které rozsypává na prahu svého útulku.

Přepiluje kořen této velké trávy, o nějž by mohl upadnouti.

Odpočine si.

Potom natahuje své drobné hodinky.

Došly? Zlomilo se péro? Zase si trochu odpočine.

Vrátí se domů a zavře dveře.

Dlouho obrací klíč v jemném zámku.

Naslouchá:

Venku žádný hluk.

Ale nenachází se v bezpečí.

A jako po řetízku, jehož kladka skřípe, sestupuje do hloubi země.

Již není slyšeti nic.

V němém kraji topoly se tyčí jako prsty do vzduchu a ukazují k luně.

Text opsán z [Renard, 1912: 45–46].

Na úrovni lexikální překladatel respektoval autora a při překladu použil výrazy nehledané, z běžné slovní zásoby. Ve dvou případech se však uchýlil k exotizaci užitím latinismů, zřejmě vlivem tehdejší představy o překladatelské normě. V prvním případě přeložil výraz *les allées* kalkem – *aleje*. Tím kromě nežádoucí exotizace textu také došlo k posunu ve významu, jelikož francouzský výraz nese v textu druhý slovníkový význam: *průchod, cesta mezi zdmi*. [Neumann, 1992a: 97] Vzhledem ke hře s hláskami motivovanými výrazy *cvrčet, cvrkat, cvrlikat, vrzat*, o níž se zmiňujeme později (v souvislosti s úrovní stylistickou), bychom navrhli pro překlad slovo *cestičky*. Ze stejného důvodu bychom také raději volili pro překlad přívlastku *de sable* místo *pískové* výraz *písčité (cestičky)*. Dále pak místo doslovného *Jest hodina volněji Je čas*, místo *kladka skřípe* raději *kladka vrže* a místo *do hloubi země* vhodněji *do útrob země*. Také v druhém případě exotizace přeložil překladatel daný výraz kalkem: *la lune – luna*. Abychom se vyhnuli tomuto latinismu v textu, navrhujeme stylisticky neutrální výraz *měsíc*, který se nám hodí také pro hlásku „c“. Zaujal nás i český překlad výrazu *sa retraite – útulek*. Podle SSJČ je první význam skutečně *obydlí, přístřeší: místo, prostředí pro bezpečný pobyt: najít útulek; poskytnout uprchlíkům útulek*.¹²⁷ [SSJČ, 2017] Stejně tak jsme si nebyli jisti překladem výrazu *la campagne – kraj*, a tak jsme jeho správnost ověřili. V periodiku Lumír z doby, kdy překlad vznikl (konec roku 1911), jsme překvapivě našli nejeden příklad užití výrazu *kraj* ve smyslu *přírody*: *Máj mého jiskřil se mládi. Kraj barev a květů byl pln, ze zahrad stoupala vůně tisíce opojných vln (...)*. [Theer, 1911: 21]

Na úrovni syntaktické pracoval autor pouze se dvěma časy: s *présent* (*atemporel*) a s *passé composé*. Překladatel ovšem použil i čas budoucí, který tak v překladu kolísá s časem přítomným: *nadělá pilin (il fait du brin de scie)*, *přepiluje kořen (il lime la racine)*, *odpočine si (il se repose)* aj. Domníváme se, že se tak stalo proto, že daná francouzská slovesa v textu vyjadřují v *présentu* jednorázovou akci (ukončenou), kdežto v češtině táž slovesa vlivem existence svého nedokonavého vidu (*dělá, piluje, odpočívá*) nemohou vytvořit stejný účinek. Překladatel si tedy k získání sloves vyjadřujících jednorázovou akci dopomohl *futurem* a předponami u sloves, která naznačují (byť

¹²⁷ [On-line]. [cit. 5. 10. 2017]. Dostupné z: <https://adereo.cz/produkt/vetsi-poeticky-slovník-josef-brukner-jiri-filip>.

v budoucnu) ukončený děj. Česká slovesa v přítomnosti s nedokonavým videm představují obecně překladatelský problém. V případě tohoto textu si však myslíme, že se jedná o relevantní prostředek, pokud nám pomůže vytvořit žádoucí jazykové či básnické prostředky jako například rýmy. Primárně je totiž nutné vždy sledovat rovinu (nej)vyšší, stylistickou, a vše ostatní tomu podřídít. Díky budoucímu tak překladatel dosáhl shody v koncovkách jako například: *přepiluje, odpočine, natahuje* aj. Také jsme si všimli nesprávného slovosledu vlivem doslovného kopírování analytické výstavby věty:

JR: Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

JK: V němém kraji topoly se tyčí jako prsty do vzduchu a ukazují k luně.

NN: V němém kraji se tyčí topoly do vzduchu jako prsty a ukazují k měsíci.

Na úrovni obsahové se překladateli podařilo velmi tvůrčím způsobem přeložit například cvrčkovu nevlastní přímou řeč:

JR: Est-elle cassée ?

JK: Zlomilo se péro?

Jinak však musíme konstatovat, že v překladu se vyskytuje až příliš obsahových nepřesností či zejména posunů. Jako příklad nepřesného překladu (vlivem doslovnosti) můžeme uvést tento:

JR: Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.

JK: Nadělá pilin, které rozsypává na prahu svého útulku.

NN: Utrousí pilin, které odhrne k prahu svého útulku.

Z překladatelovy verze není například jasné, že *nadělat piliny* ve skutečnosti znamená, že cvrček vykoná potřebu v podobě pilin. Fakt, že potom svůj trus *odhrne* (nikoliv *rozsype*) ke svému zápraží (s největší pravděpodobností za zápraží, avšak kvůli rýmové shodě v koncovkách *prahu/útulku* překladatelovu verzi neopravujeme), pak vypovídá o jeho měšťácké, pokrytecké povaze. Pokud ovšem ponecháme obecně *nadělá pilin*, tento cvrčkův důležitý povahový rys, jenž přispívá k celkovému autorovu obrazu cvrčka, čtenáři unikne. Kromě toho jej autor vykresluje jako tvora majetnického, upínajícího se k materiálu, které

jako jediné pro něho představuje bezpečí a jistotu. Proto jsme toho názoru, že překladatel měl přeložit všechna přivlastňovací zájmena v textu, vč. *sa porte* a *sa clé*, jelikož v originálu nemají pouze funkci analytickou, ale i textotvornou. V přeložené malé básni v próze se však také objevilo několik posunů smyslu:

JR: *Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.*

JK: *Přepiluje kořen této velké trávy, o nějž by mohl upadnouti.*¹²⁸

NN: *Přepiluje kořen té velké trávy, který ho jen rozčiluje.*

V této ukázce jsme zaznamenali hned dvě chyby, jednak v nepřesnosti a jednak v posunu smyslu. Z překladatelovy verze například není jasné, že ukazovací zájmeno *cette* implikuje, že se jedná o cvrčkovu nevlastní přímou řeč, že jej kořen neustále štve. Jedná se o velmi drobný detail, který je ovšem důležitý, jelikož přispívá k celkovému barevnému koloritu „básně“ a jejímu vysokému stylu. Pro překlad výrazu *harceler* jsme zvolili české sloveso *rozčilovat se* z důvodu hlásek „r“, „z“, „l“ a „č“. V posunu smyslu pak došlo vlivem překladu interpretací. *Propre à le harceler* sice znamená, že kořen cvrčka rozčiluje, protože o něj zřejmě neustále zakopává. Takto explicitně to však v originálu vyjádřeno není, a proto by se měla respektovat autorova velmi kondenzovaná, úsporná formulace. Posun ve smyslu nastal i v následující ukázce:

JR: *Point d'alarme dehors.*¹²⁹

JK: *Venku žádný hluk.*

NN: *Zvenčí ničeho nehrozí.*

¹²⁸ Tato věta zřejmě činila překladateli potíže, soudě podle redakčního zásahu. Překladatelova původní verze zněla: *Přepiluje kořen této velké trávy, schopný, aby ho porazil.* [LA PNP, Fond Jarmil Krecar, Rukopis překladu *Histoires naturelles*, karton č. 8.]

¹²⁹ alarme – n. f. (de l'it. *all'arme* !, *aux armes* !). 1. Appareil, dispositif destiné à prévenir d'un danger : *Tirer le signal d'alarme*. 2. Émotion, frayeur due à un danger, réel ou supposé : *Une explosion a jeté l'alarme dans le quartier* (SYN. effroi, inquiétude ; CONTR. Paix, sérénité). *Donner* ou *sonner l'alarme*, prévenir d'un danger ; alerter : *C'est le chien qui a donné l'alarme.* [Florent, 2008: 35]

Překladatel se zřejmě nechal zmást „zrádným slovem“ (faux ami), kdy francouzský výraz *alarme* pochopil ve smyslu nepříjemného hluku. Ve skutečnosti však věta vyjadřuje cvrčkovy obavy o své bezpečí, což dokládá i následující ukázka: *Mais il ne se trouve pas en sûreté*. Náš návrh řešení opět bere v potaz autorův záměr opakovat v textu hlásky motivované výrazem *cvrček*, *crkat*, *cvrlikat*, *vrzat*. Poslední posun smyslu, kterého jsme si všimli, vznikl chybným překladem otázky:

JR: *A-t-il fini ?*

JK: *Došly?*

NN: *Už skončil?*

V originálu je podmětem cvrček, nikoliv hodinky. Náš návrh je opět motivovaný hláskou „č“.

Na úrovni stylotvorné se autor snažil o maximální koncentraci hlásek motivovaných slovem *grillon* (*g-r-i-l-o-n*), charakteristickým zvukem *cri-cri* (*c-r-i*) a slovesem *striduler* (*s-t-r-l-d*). V češtině se jako ekvivalenty nabízí hlásky motivované českými výrazy *cvrkat*, *cvrčet*, *cvrlikat*, *vrzat*. V našich návrzích, pokud překladateli z textu ony hlásky zmizely, jsme se vždy snažili tento autorův záměr respektovat. Místy se také překladateli vytratil rytmus v textu, jelikož nerespektoval nutnost opakování stejného počtu slabik a přítomnost rýmů (jako například *l'heure/errer* či *revient/répare/soin*) v originálu:

JR: *C'est l'heure/ où, las d'errer,/ l'insecte nègre/ revient de promenade/ et répare avec soin/ le désordre/ de son domaine. 2/4/4/6/6/4/4*

JK: *Jest hodina,/ kdy unaven toulkou,/ vrací se černý hmyz z procházky/ a pečlivě upravuje/ nepořádek/ svého obydlí. 4/6/9/8/4/5*

NN: *Je čas,/ kdy znavený z toulky,/ se černý hmyz/ vrací z procházky/ a pečlivě upraví nepořádek ve svém obydlí. 2/6/4/5/7/9*

Jak je vidět z našeho návrhu, přeložit poloviční oktosylaby a poloviční alexandríny je velmi složité. Nám se snad alespoň podařilo do textu dostat ony zmiňované rýmy, které ve větě vytvářejí rytmus a překladateli se vytratily.

Na úrovni textotvorné bylo potřeba zachovat pevně danou strukturu originálu, což se překladateli podařilo.

5.5 Analýzy originálu a překladu *Le Cerf – Jelen*

Le Cerf

J'entrai au bois par un bout de l'allée, comme il arrivait par l'autre bout.

Je crus d'abord qu'une personne étrangère s'avavançait avec une plante sur la tête.

Puis je distinguai le petit arbre nain, aux branches écartées et sans feuilles.

Enfin le cerf apparut net et nous nous arrêtâmes tous deux.

Je lui dis :

« Approche. Ne crains rien. Si j'ai un fusil, c'est par contenance, pour imiter les hommes qui se prennent au sérieux. Je ne m'en sers jamais et je laisse ses cartouches dans leur tiroir. »

Le cerf écoutait et flairait mes paroles. Dès que je me tus, il n'hésita point : ses jambes remuèrent comme des tiges qu'un souffle d'air croise et décroise. Il s'enfuit.

« Quel dommage ! lui criai-je. Je rêvais déjà que nous faisions route ensemble. Moi, je t'offrais, de ma main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de promenade, tu portais mon fusil couché sur ta ramure. »

Text opsán z [Renard, 1971: 138]

5.5.1 Analýza originálu

Miniatura *Le Cerf* patří podle rozdělení K. A. Dolinina mezi miniatury dlouhé, temporální, s přítomností vypravěče. Žánrově ji řadíme mezi malé básně v próze s charakterem humorným, ale i psychologickým. Miniaturu lze považovat za obraz kratičkého setkání člověka s jelenem a je napsána prostým, úsporným literárním stylem.

Na úrovni lexikální použil autor výrazy z rejstříku *langage courant*, tedy výrazy běžné, nehledané, které působí přirozeně a nejsou citově zabarvené. Například: *un bout, l'allée, une plante, la tête, les hommes* aj. Úmyslně se vyhýbá dvojsmyslným výrazům, vyjadřuje se jasně. Výjimku učiní pouze jednou, a to v případě metaforického spojení *flairer ses paroles*. O funkčnosti dvojsmyslu tohoto výrazu se zmiňujeme konkrétněji dále v textu (v souvislosti s rovinou obsahovou). Autor se vyvaroval latinismů, neologismů či archaismů.

Na úrovni syntaktické se vyskytují věty jednoduché, maximálně tříčlenné (podmět, přísudek, předmět). Autor si hraje s různými druhy vět, jako jsou například věty oznamovací (*Je lui dis. Il s'enfuit.*), imperativní (*Approche. Ne crains rien.*) či zvolací (*Quel dommage !*). V textu nalezneme také souvětí, ale především se jedná o souvětí krátká s větami hlavními, které jsou spojené čárkou či spojkou souřadící *et* (*Enfin le cerf apparut net et nous nous arrêtons tous deux.*). Prostota stylu se projevila i na volbě časů. Autor pracoval pouze s časy *présent de narration* (*je ne m'en sers jamais, approche, ne crains rien.*), *passé simple* (*j'entrai, je crus.*) a *imparfait* (*il arrivait, le cerf écoutait et flairait*).

Na úrovni obsahové představuje miniatura obraz kratičkého setkání člověka, který se ocitne tváří v tvář jelenovi. Domníváme se, že pro tuto miniaturu jsou charakteristické dvě roviny, psychologická i humorná. Obě jsou spolu velmi silně propojeny a jedna rovina střídá druhou. V úvodní větě vypravěč zahlédne kohosi na opačném konci lesní cesty (*J'entrai au bois par un bout de l'allée, comme il arrivait par l'autre bout.*). Vzniká první chvíle napětí, jelikož čtenář netuší, kdo přichází. V následující větě napětí zmizí, protože vypravěč druhou postavu příběhu vykresluje humorným obrazem, avšak jako lidskou bytost (*Je crus d'abord qu'une personne étrangère s'avavançait avec une plante sur la tête.*). Na účet záhadné bytosti graduje humor v další větě neuvěřitelným obrazem (*Puis je distinguai le petit arbre nain, aux branches écartées et sans feuilles.*). Čtvrtá věta představuje pointu

předchozích vět, jedná se o jelena a děj se zastavuje (*nous nous arrêtons tous deux*). Tato věta představuje předěl ve způsobu vyprávění. Následuje uvozovací věta přímé řeči vypravěče, která přítomností osobního zájmena *Je* jako by naznačovala vypravěčovu nadřazenost nad zvířetem (*Je lui dis:*), a opět se vrací napětí. To graduje další větou, v níž se vypravěč ironicky zmíní o nabitě pušce (*Approche. Ne crains rien. Si j'ai un fusil, c'est par contenance, pour imiter les hommes qui se prennent au sérieux.*). Ironie a napětí vygradují ad absurdum (*Je ne m'en sers jamais et je laisse ses cartouches dans leur tiroir.*). Jelen v ten moment začne komunikovat s vypravěčem tím, že větrí, zapojuje své zvířecí instinkty (*Le cerf écoutait et flairait mes paroles.*). Spojení *flairer ses paroles* můžeme chápat dvěma způsoby. Doslovným, ale i přeneseným, a sice jako *flairer un piège, větrít léčku, zradu* [Florent, 2008: 576].¹³⁰ K napětí přispívá i vypravěčovo užití imperativu, o němž jsme se zmínili v rámci roviny syntaktické. Zde, přesně v půlce miniatury, napětí vrcholí. Další větou už napětí mizí, stejně jako jelen (*Dès que je me tus, il n'hésita point : ses jambes remuèrent comme des tiges qu'un souffle d'air croise et décroise. Il s'enfuit.*). Máme-li ovšem říci, která složka převažuje, je to jistě složka humorná. Humorné obrazy totiž miniaturu otevírají i zavírají. Text je vypointovaný, autor směřuje celou dobu pomalu ale jistě k cíli jako střelec a v závěru se trefuje do černého. V textu je humor obsažen v několika vrstvách. Text otevírá metafora vtipně se trefující do jelena a jeho paroží. To je nejdříve přirovnáno k *une plante sur la tête* a potom k *un petit arbre nain*. Domníváme se, že tímto postupně gradovaným žertem na účet jelena a jeho paroží chtěl autor shodit obecný předsudek přetrvávající ještě z dávných dob, podle nichž je jelen králem lesních zvířat. Přesně v polovině miniatury, kde vygraduje napětí, je také obsažen ironický humor (*Si j'ai un fusil, c'est par contenance, pour imiter les hommes qui se prennent au sérieux.*). Zde se vypravěč snaží humorem shodit člověka. Činí tak ale pouze z taktických důvodů. Domníváme se, že se tím vypravěč snaží strategicky vlichotit jelenovi, aby přestal být ve střehu, a pak nad ním zvítězit. Vypravěč věří v naivitu zvířete i v to, že ho oklame. Jelen však vsadí na instinkt, neuvěří a uteče. Přesně v duchu pozitivizmu doby, kdy byla miniatura

¹³⁰ Flairer – v.t. (lat. pop. flagrare, de fragare, exhiler une odeur) [conj. 4]. 1. Humer l'odeur de qqch ; reconnaître par l'odeur : Le chien flaire le gibier. Il flaire une odeur de crêpes (syn. sentir). 2. Deviner, pressentir par intuition : *Elle flaire un piège* (SYN. soupçonner, subodonner). [Florent, 2008: 576]

napsána, tedy vítězí příroda, přirozený instinkt a vlastní zkušenost. Text je humorem i zakončen a vypointován. Aby totiž vypravěč zakryl své poraženectví, převede vše nakonec v humorný obraz reciprocitu či rovnocennosti člověka se zvířetem, vygradovaný ad absurdum („*Quel dommage ! lui criai-je. Je rêvais déjà que nous faisons route ensemble. Moi, je t'offrais, de ma main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de promenade, tu portais mon fusil couché sur ta ramure.*“). Jsme přesvědčeni, že tato miniatura je napsána přesně tak, aby se při ní smála sama zvířata, kdyby uměla číst. Nejprve by se smála na účet jelenova paroží, poté na účet člověka i jeho naivity a v závěru absurdní představě, že by si spolu zvíře a člověk mohli být rovnocenni.

Na úrovni stylotvorné se text vyznačuje výrazným rytmem, jak dokazuje schéma opakování stejného počtu slabik v následující ukázce:

J'entrai au bois/ par un bout de l'allée/, comme il arrivait/ par l'autre bout. 5/6/5/4
Je crus d'abord/ qu'une personne étrangère/ s'avavançait avec/ une plante sur la tête.
4/6/5/5
Puis je distinguai/ le petit arbre nain/, aux branches écartées/ et sans feuilles. 6/6/5/3
Enfin le cerf/ apparut net/et nous nous arrê tâmes/ tous deux. 4/4/6/2
Je lui dis : 3
« Approche./ Ne crains rien./ Si j'ai un fusil,/ c'est par contenance,/ pour imiter les
hommes/ qui se prennent au sérieux./ Je ne m'en sers jamais/ et je laisse ses cartouches/
dans leur tiroir. » 2/ 3,/ 5/5/6/7, 6/6/5

Z výše uvedené ukázky vidíme, že se v miniatuře vyskytují mj. poloviční alexandríny (6slabičné úseky) a poloviční oktosylaby (4slabičné úseky). Díky tomu můžeme konstatovat, že se skutečně jedná o malé básně v próze, jak se o svých miniaturách vyjadřoval sám autor. Tyto čtyř- a šestislabičné „verše“ se navíc opakují v rámci jedné věty, což dokazuje výskyt symetrie ve větě. Kromě výrazného rytmu se v textu vyskytuje řada básnických výrazů, například tropy: metafora pro paroží (*une plante sur la tête; le petit arbre nain, aux branches écartées et sans feuilles*), přirovnání (*ses jambes remuèrent comme des tiges qu'un souffle d'air croise et décroise*), personifikace (*tu portais mon fusil couché sur ta ramure*) či epiteta

constans¹³¹ (*le petit arbre nain, aux branches écartées, sans feuilles, une personne étrangère.*) Dále v textu nalezneme i figury jako například paralelismus: a) motivu (*un bout de l'allée, l'autre bout*), b) obsahu (*nous nous arrêtons tous deux*) či c) větné stavby (*Moi, je t'offrais, de ma main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de promenade, tu portais mon fusil couché sur ta ramure*). Domníváme se, že metafora, personifikace či přirovnání autorovi posloužily jako prostředky k vytvoření humoru v textu a že symetrií se autor snaží vyjádřit jistou rovnocennost člověka se zvířetem. Dále také autor v textu rozehrává hru se zvuky. V textu se neustále opakují hlásky jako například *a* (*allée, arrivait*), *e* (*entrai, allée, je distinguai*), *i* (*fusil, il s'enfuit, je distinguai*), *b* (*bois, branches*), *f* (*feuilles, fusil*), *l* (*l'allée, il, l'autre, plante*), *k* (*Je crus, contenance, cartouche*), *m* (*imiter, les hommes, jamais*), *n* (*personne, nain, ne crains rien, contenance*), *p* (*plante, personne, petit*), *r* (*ne crains rien, cartouche, elles remuent*), *s* (*il distinguait, contenance, sérieux*), *t* (*J'entrai, une plante, la tête, petit, écartées*), *z* (*Je, jamais, étrangère*). Ty se opakují ve větší či menší míře v každé větě. Proto se domníváme, že jsou součástí koheze textu a přispívají k jeho kompaktnosti a kondenzovanosti obsahu a formy.

Na úrovni textotvorné má miniatura pevně danou kompozici a tu je nutné respektovat. Text otevírají i uzavírají humorné obrazy, které vytvářejí její rámec. Jednotlivé věty jsou rozděleny do obsahových celků a úmyslně se nacházejí na samostatném řádku. Domníváme se, že autor tím zdůrazňuje obsah každé věty, a celý děj tak dynamizuje. Na úrovni vnitrotextové se také autor snaží o dynamizaci. K tomu mu slouží především interpunkce, s níž záměrně „taktuje“ obsah věty, a tak jej dynamizuje a vytváří v něm rytmus. Kromě toho mu taktování opět pomáhá klást důraz na jednotlivé segmenty textu: například v závěrečné větě (*Moi, je t'offrais, de ma main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de promenade, tu portais mon fusil couché sur ta ramure.*)

¹³¹ Epiteton: „básnický přívlastek, který má charakter obrazného pojmenování. Tradiční druhy epitetonu: constans (stálé, obvyklé v lidové poezii) a ornans (ozdobné).“ [On-line]. [cit. 5. 10. 2017]. Dostupné z: http://wiki.rvp.cz/index.php?title=Kabinet/Ucebni_texty/ZZNetridene/Um%C4%9Bleck%C3%A9_jazykov%C3%A9_prost%C5%99edky.

Obraz setkání člověka s jelenem je popsán velmi originálně, netradičně „po renardovsku“, a vymyká se klišovitým obrazům s podobnou tematikou, kdy by čtenář čekal, že vypravěč skolí jelena jednou ranou. Jsme přesvědčeni, že Renard napsal tuto miniaturu právě kvůli poslednímu obrazu, nápadu s paroží a puškou v něm. Rádi bychom zde také zdůraznili, že ačkoliv se jedná o styl prostý a velmi úsporný, autor s ním na velmi krátkém úseku doslova čaruje a text je velmi kondenzovaný jak po stránce obsahové, tak po stránce formální.

5.5.2 Analýza překladu

Jelen. (Přeložil Jarmil Krecar)

Vešel jsem do lesa koncem stromořadí, když přicházel s druhé strany.

Myslil jsem z počátku, že se blíží cizí osobnost s rostlinou na hlavě.

Potom jsem rozeznával zakrslý stromek, s rozpaženými větvemi a bez listí.

Pak se jelen objevil zcela a zastavili jsme se oba dva.

Řekl jsem mu:

– Přiblíž se. Neboj se ničeho. Že mám pušku, to jen kvůli vážnosti, abych napodobil lidi, kteří se berou vážně. Neužívám jí nikdy a nechávám její náboje v jejich přihrádce.

Jelen poslouchal a čichal má slova. Jak jsem umkl, neváhal: jeho nohy se pohnuly, jako stonky, které vání větru skříží a oddělí. Prchl.

– Jaká škoda! křikl jsem naň. Zdálo se mi již, že budeme míti společnou cestu. Já bych ti podával ze své ruky traviny, které máš rád a ty procházkovým krokem nesl bys mou pušku, položenou na svých parozích.

Text opsán z [Renard, 1912: 48]

Na úrovni mluvnické jsme si všimli několika gramatických chyb:

1) Nesprávné předložky:

JK: *Vešel jsem do lesa koncem stromořadí, když přicházel s druhé strany.*

2) Nesprávné předpony:

JK: *Jak jsem umlkl, neváhal: jeho nohy se pohnuly, jako stonky, které vání větru skříží a oddělí.*

3) A dále chybějící interpunkce:

JK: *Já bych ti podával ze své ruky traviny, které máš rád a ty procházkovým krokem nesl bys mou pušku, položenou na svých parozích.*

Na úrovni lexikální překladatel respektoval záměr autora a použil výrazy z rejstříku *langage courant*, tedy výrazy běžné, nehledané, které působí přirozeně. Například: *konec, stromořadí, rostlina, hlava, lidi* aj. Také se vyhnul latinismům, neologismům či jiným stylisticky příznakovým výrazům, byť by mu to dovolovaly dobové představy o překladu. Nezaznamenali jsme ani, že by se autor podle tehdejší dobové „normy“ uchýlil k doslovnému překladu, který by působil v češtině nepřirozeně. Je však docela možné, že originál byl napsán tak, že se tyto situace při překladu jednoduše samy nenabídly.

Na úrovni syntaktické překladatel respektoval pestrost druhů vět originálu (věty oznamovací, imperativní či zvolací) i souřadný charakter jednotlivých vět v souvětích. Našli jsme pouze jednu nepřesnost v překladu času *passé simple* u slovesa *je distingui*. Tento čas vyjadřuje děj v minulosti ukončený, proto překladatel měl raději volit při převodu vid dokonavý *rozeznal jsem*, a nikoliv nedokonavý *rozeznával jsem*. Jediné úskalí při převodu časů možná představovala věta: *Je lui dis*. Je otázkou, jestli se v případě slovesa *je dis* jedná o minulý čas *passé simple*, jako tomu je u sloves v předchozí větě, či o prézens, který se objeví ve větě následující. My bychom se asi přiklonili k překladu přítomem, který nadcházející situaci střetu jelena vs. člověka více dynamizuje:

JR: *Je lui dis :*

JK: *Řekl jsem mu:*

NN: Povídám mu:

Všimli jsme si dále, že překladatel závěrečnou syntakticky složitější větu postavenou v originále na hře s interpunkcí nepřeložil doslovně, ale velmi zdařile se zaměřil na smysl:

JR: Moi, je t'offrais, de ma main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de promenade, tu portais mon fusil couché sur ta ramure.

JK: Já bych ti podával ze své ruky traviny, které máš rád a ty procházkovým krokem nesl bys mou pušku, položenou na svých parozích.

Na úrovni obsahové jsme také nezaznamenali nepřesnosti či větší chyby. Z hlediska logiky se nám pouze zdálo, že ve vedlejší větě následujícího souvětí vypadl překladateli podmět:

JR: J'entrai au bois par un bout de l'allée, comme il arrivait par l'autre bout.

JK: Vešel jsem do lesa koncem stromořadí, když přicházel s druhé strany.

NN: Vešel jsem do lesa koncem stromořadí, když on přicházel z druhé strany.

Explicitací osoby *on* se úvodní věta zpřehlední a symetrie (*člověk – neznámý*) je o to výraznější. Domníváme se, že v tomto případě je tedy dokonce povinná. Správným překladem bylo zachováno i ono tajemství neznámého, nejasnost, kdo přichází, a tedy i napětí.

Na úrovni stylotvorné se překladateli podařilo zachovat rýmy. Z textu se však přesto místy vytratil rytmus, jelikož si překladatel neohlídal opakování slabik v textu. Toho se nám ale nakonec podařilo docílit pouze lehkými opravami. Velmi se nám například líbil překlad úvodní věty, kdy se překladateli podařilo převést i symetrii obsahovou. Symetrii motivu (*bout/bout*) musel překladatel obětovat (*koncem/strany*), aby mohl vytvořit rým (*stromořadí/strany*):

JR: J'entrai au bois par un bout de l'allée, comme il arrivait par l'autre bout.

5/6/5/4

JK: Vešel jsem do lesa koncem stromořadí, když přicházel s druhé strany. 6/6/4/4

NN: *Vešel jsem do lesa koncem stromořadí, když on přicházel z druhé strany.*
6/6/5/4

Překladateli se podařilo respektovat přítomnost rýmů v originálu (*J'entrai/ l'allée/il arrivait – Vešel/přicházel; un bout,/l'autre bout – stromořadí/strany*). Druhá věta se nám také zdála v pořádku, avšak drobně jsme ji vylepšili:

JR: *Je crus d'abord qu'une personne étrangère s'avavançait avec une plante sur la tête.* 4/6/3/4/3

JK: *Myslil jsem z počátku, že se blíží cizí osobnost s rostlinou na hlavě.* 6/4/5/6

NN: *Myslil jsem nejdříve, že se blíží cizí osoba s rostlinou na hlavě.* 6/4/5/6

V originálu se vyskytuje dvojice shod v koncovkách (*étrangère/s'avavançait/avec a plante/tête*). V překladu JK jsme našli pouze jeden (*počátku/rostlinou*). Jeho lehkou úpravou jsme však rýmy, byť ve zjednodušené formě, do textu dostali (*nejdříve/na hlavě, lesa/osoba*). V případě druhého rýmu jsme kohezně navázali na předchozí větu (*lesa*), jako tak činil i autor. Jednotlivé rýmy nejsou totiž nezávislé na předchozí či následující větě, ale reagují na sebe navzájem, a tak přispívají ke kohezi textu. Třetí větu navrhuje vylepšit takto:

JR: *Puis je distinguai le petit arbre nain, aux branches écartées et sans feuilles.*
6/6/5/3

JK: *Potom jsem rozeznával zakrslý stromek, s rozpaženými větvemi a bez listí.*
7/5/8/4

NN: *Potom jsem rozeznal zakrslý stromek, větve rozpažené a holé.* 6/5/6/3

Ve třetí větě se překladateli podařilo vytvořit rým *zakrslý/listí* v „interakci“ s výrazem *blíží* v předchozí větě. Pro získání rytmu ve čtvrté větě stačilo zrušit poslední slovo:

JR: *Enfin le cerf apparut net et nous nous arrêâmes tous deux.* 4/4/6/2

JK: *Pak se jelen objevil zcela a zastavili jsme se oba dva.* 4/5/5/5

NN: *Pak se jelen objevil zcela a zastavili jsme se oba.* 4/5/5/4

Největší problém zřejmě činila překladateli věta pátá:

JR: Approche. Ne crains rien. Si j'ai un fusil, c'est par contenance, pour imiter les hommes qui se prennent au sérieux. Je ne m'en sers jamais et je laisse ses cartouches dans leur tiroir.

JK: Přiblíž se. Neboj se ničeho. Že mám pušku, to jen kvůli vážnosti, abych napodobil lidi, kteří se berou vážně. Neužívám jí nikdy a nechávám její náboje v jejich přihrádce.

NN: Přiblíž se. Neboj se ničeho. Mám sice pušku, ale to jen aby se neřeklo, abych napodobil lidi, kteří se berou vážně. Neužívám jí nikdy a nechávám její náboje v jejich přihrádce.

Překladatelovo řešení *to jen kvůli vážnosti* jsme nahradili, jelikož se ve stejné větě nechtěně dvakrát opakoval výraz s týmž kořenem slova (*vážnosti/vážně*). Navíc významově neodpovídal originálu.¹³² Při hledání lepší varianty jsme také respektovali přítomnost shody v koncovkách (*contenance/tiroir*) metodou kompenzace (*ničeho/neřeklo*). V originálu jsme také zaznamenali hru s opakováním stejným hlásek. Domníváme se, že se překladatel o tuto hru snažil také, avšak s jinými hláskami, které se mu překladem samy nabídl: *s-r-t* (*lesa, stromořadí, strany, s rostlinou, stromek, zastavili jsem se*), *č-p-ř-z* (*přícházel, z počátku, parozích, pušku, čichal, rozpaženými*) aj.

Na úrovni textotvorné má miniatura pevně danou kompozici, která přispívá k dynamizaci textu. Tu překladatel respektoval. Větná struktura celé miniatury je také pevně dána. Na úrovni vnitrotextové se i autor snaží o dynamizaci. K tomu mu slouží především interpunkce, s níž záměrně „taktuje“ obsah věty, a tak jej dynamizuje a vytváří v něm rytmus. Překladatel se ale k této metodě v češtině neuchýlil, jelikož má interpunkce v tomto jazyce jinou povahu. V češtině by interpunkce text naopak brzdila. Domníváme se tedy, že překladatel se měl více soustředit například na rýmy v textu a tím kompenzovat fakt, že z

¹³² *Contenance* – „*Se donner une contenance, adopter une attitude pour dissimuler son embarras, sa gêne : Elle boutonna sa veste pour se donner une contenance.*“ [Florent, 2008: 298]

povahy jazyka, do něhož překládal, nemohl v textu také využít interpunkce za stejným účelem, za jakým ji využívá autor.

Analýzy originálu a překladu *Le Paon – Páv*

Le Paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui.

Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder.

Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.

La fiancée n'arrive pas.

Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil. Il jette son cri diabolique :

Léon ! Léon !

C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien venir et personne ne répond. Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.

Son mariage sera pour demain.

Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron. Il gravit les marches, comme des marches de temple, d'un pas officiel.

Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.

Il répète encore une fois la cérémonie.

Text opsán z [Renard, 1971, 103].

5.5.3 Analýza originálu

Miniatura *Le Paon* patří podle rozdělení A. K. Dolinina mezi miniatury dlouhé, atemporální s vnitřní dynamikou a s vypravěčem nepřítomným. Vnitřní dynamika je vyjádřena explicitní cykličností děje pomocí příslovečných určení (*aujourd'hui, hier, encore une fois*). Žánrově řadíme tuto miniaturu mezi malé básně v próze s charakterem humorným, ale i psychologickým. „Báseň“ lze považovat za obraz čekání páva na nevěstu. Text je napsán prostým a úsporným literárním stylem.

Na úrovni lexikální použil autor výrazy ze sémantického pole páva, svatby a slávy, přitom se však držel slovníku *langage courant*, tedy slov nehledaných, z běžné slovní zásoby jako například: *une allure, une aigrette, des yeux, se marier, la fiancée, en habit de gala, les présents, prince indien*. Autor se také vyvaroval latinismů, neologismů či archaismů.

Na úrovni syntaktické se vyskytují věty jednoduché, maximálně čtyřčlenné (podmět, přísudek, předmět, příslovečné určení). V jednom odstavci se nachází i pět těchto vět jako například v odstavci druhém: *Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder*. Domníváme se, že svoji krátkostí pomáhají rytmizovat text a zároveň evokují zrychlený tep páva, který je způsobený netrpělivým očekáváním jeho nevěsty. I souvětí jsou krátká. V textu se nacházejí především souvětí souřadná s maximálně dvěma větami hlavními, které jsou mezi sebou spojené čárkou či spojkou souřadící *et*. Souvětí s větami vedlejšími nalezneme v textu pouze tři a jsou také krátká: *C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune. Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle*. Důležitou roli na úrovni syntaxe také hraje „taktování“ samotných slov ve větě. Tento jev je v miniatuře *Le Paon* velmi častý. Autor například pomocí čárky odděluje jednotlivé větné členy jako například ve větách *En habit de gala, il était prêt*. či *Il gravit les marches, comme des marches de temple, d'un pas officiel*. Jsme přesvědčeni, že autor si takto hraje s interpunkcí záměrně. Jednak tak činí, aby zdůraznil daný pávův rys či charakteristiku, která je pro jeho zvířecí druh klíčová, a jednak tím onu vlastnost ironizuje. Francouzština totiž umožňuje tuto propozici čárkou neoddělit, ale tak pak působí pouze informačně a funkce poetická či rytmus se vytrácí: *Il était prêt en habit de gala*. nebo *Il gravit les marches d'un pas officiel comme des marches de temple*. Stejnou úlohu zde hraje

i tzv. *adverbe détaché*, doplněk. Ten se v miniatuře vyskytuje pouze jednou, a proto se domníváme, že jej autor použil k vypíchnutí klíčové pávovy vlastnosti: *Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage*. K dynamizaci textu slouží i jeho rozdělení do velmi krátkých odstavců. Autor si vystačil i s jednoduchými časy. V miniatuře nenajdeme časy typické pro krásnou literaturu konce 19. století jako *passé simple*, *passé antérieur* či složité slovesné způsoby jako *imparfait de subjonctif* či *plus-que-parfait de subjonctif*. V textu se vyskytuje především *présent de narration* (například *Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil*.) a v menší míře *future proche* (*Il va sûrement se marier aujourd'hui*.), *future simple* (*Son mariage sera pour demain*.) a *imparfait* (*Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée*.)

Na úrovni obsahové představuje miniatura obraz páva, který marně čeká na nevěstu. Domníváme se, že pro tento text jsou charakteristické dvě roviny, humorná i psychologická. Při prvním čtení převažuje rovina humorná. Na základě toho, co jsme o Renardově humorných textech uvedli v podkapitole 4.4. Autorův tvůrčí přístup k jednotlivým tématům doložený na příkladech z *Histoires naturelles* si dovolíme tvrdit, že tento text je postavený na obrazném spojení *být pyšný jako páv*. Autor se v miniatuře ironicky trefuje do charakteristických vlastností páva, jako jsou pýcha a namyšlenost: *Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage*. Nebo krása: *Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune*. Ostatní drůběž na dvoře si ho ani nevšimá. Autor opět ironicky poznamenává: *Les volailles habituées ne lèvent même point la tête*. Celá miniatura dokonce končí vtipnou pointou na účet páva, kde si Renard pohrál z obrazným, ale i doslovným významem: *Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle*. „Techniku“ vytvoření komična na základě doslovného pochopení metafory popsal ve své knize *Le Rire* francouzský filozof Henri Bergson: „Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique.“ [Bergson, 1900: 52] Při druhém čtení miniatury se však také vynořuje rovina psychologická. Páv je vykreslen jako ženich, který stále čeká na nevěstu, ta ale nikdy nepřijde. Čtenář tedy s pávem soucítí. Vcítuje se do jeho situace i díky nevlastní přímé řeči, která mu umožní nahlédnout do pávovy mysli i duše (*Il va sûrement se marier aujourd'hui. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder. Son mariage sera pour demain*.)

V půlce miniatury vrcholí pávovo zoufalství (klimax miniatury), kdy páv zoufale volá jméno své nevěsty: *Léon! Léon!* Takto vnímá Francouz křik francouzského páva. [Ribibi69, 2016] V tomto místě také poprvé a naposledy autor užije emotivně zabarvený epiteton *un cri diabolique* jako prostředek k vygradování pávova zoufalství ad maximum. Jak jsme se již zmínili na začátku tohoto odstavce, celý obraz je humorný s pointou na závěr. Vtip směřuje na účet nafoukaného páva, který přes svou pýchu nic nepochopil. Nepochopil, že nevěsta nikdy nedorazí. Humor na jeho účet je umocněn silným zastoupením personifikace a příměry s lidskými vlastnostmi. Ostatní zvířata by se při četbě této miniatury jistě zasmála. A to hned dvakrát. Jednou na účet namyšleného páva a jednou na účet hloupého světa lidí. Avšak díky zastoupení oné psychologické roviny by to nebyl smích veselý nebo jízlivý, ale smích šíravý, který až bodne u srdce.

Na úrovni stylotvorné se text vyznačuje výrazným rytmem, jak dokazuje schéma opakování stejného počtu slabik v následující ukázce:

Il va sûrement/ se marier/ aujourd'hui. 4/4/3

Ce devait être/ pour hier. En habit de gala,/ il était prêt. 5/3, 6/4

Il n'attendait/ que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder. 4/5, 5, 5

Glorieux,/ il se promène/ avec une allure/ de prince indien/ et porte sur lui/ les présents d'usage. 3/4/5/5/5/5

L'amour avive/ l'éclat de ses couleurs /et son aigrette tremble/comme une lyre. 4/6/6/3

La fiancée /n'arrive pas. 4/4

Z výše uvedené ukázky vidíme, že v miniatuře se vyskytují například poloviční alexandríny (6slabičné úseky) a poloviční oktosylaby (4slabičné úseky). Díky tomu můžeme konstatovat, že se skutečně jedná o malé básně v próze, jak se o svých miniaturách vyjadřoval sám autor 4.3 Žánr jednotlivých textů. Tyto čtyř- a šestislabičné „verše“ se navíc opakují v rámci jedné věty, což dokazuje výskyt symetrie ve větě. Kromě výrazného rytmu se v textu vyskytuje řada básnických prostředků, například básnické tropy: personifikace páva (*se marier, en habit de gala, d'un pas officiel, Il relève sa robe à queue.*), přirovnání (*il se promène avec une allure de prince indien, son aigrette tremble comme une lyre*), metafora pávova ocasu (*sa robe à queue toute lourde des yeux*) či epiteta constans (*les riches*

présents d'usage, cri diabolique), ironie (*Elles sont lasses de l'admirer.*). Dále v textu nalezneme básnické figury jako například apostrofu (*Léon! Léon!*), paralelismus gramatický (*Il ne voit rien venir et personne ne répond.*), rýmy (*se marier/hier/fiancée/tarder/glorieux*). Autor si v textu také hraje s hláskami. V miniatuře se neustále opakují hlásky motivované slovem *le paon, le mariage* či *se marier*, tedy *p* (*pour, prêt, pas, elle ne peut, il se promène, prince, il porte, présents*), *a* (*il va se marier, habit de gala, il n'attendait que, une allure, usage aj.*), *õ* (*il monte, Léon, elle sont, son mariage, le perron*), *m* (*se marier, sûrement, l'amour, comme, il monte, son mariage*), *i* (*hier, fiancée, glorieux, indien, diabolique*), *r* (*sûrement, se marier, aujourd'hui, être, hier, tarder*), *z* (*aujourd'hui, usage, son mariage, il se dirige*). Dále pak *l* (*Glorieux, allure, éclat, lyre*), *s* (*prince, soleil, lasses, cérémonie*), *g* (*glorieux, gala, aigrette, il regarde, il gravit*). Ty se opakují ve větší či menší míře v každé větě. Domníváme se tedy, že jsou součástí koheze textu a přispívají k jeho kompaktnosti a kondenzovanosti obsahu s formou.

Na úrovni textotvorné má miniatura pevně danou kompozici. Osa příběhu je vyjádřena stručně a kondenzovaně na čtyřech samostatných řádcích:

Il va sûrement se marier aujourd'hui.

La fiancée n'arrive pas.

Son mariage sera pour demain.

Il répète encore une fois la cérémonie.

Text mezi těmito větami tvoří buď nevlastní přímá řeč, přímá řeč páva nebo samotné vyprávění. Zároveň bychom zde opět rádi poukázali na Renardův um mistrně manipulovat se čtenářem. Dopomáhá si přitom náhlými a nečekanými zvraty na každé řádce. Miniaturu otevírá jednoduchou větou: *Il va sûrement se marier aujourd'hui*. Následující věta však tu předchozí zneguje: *Ce devait être pour hier*. Poslední větou v týmž odstavci však opět dává čtenáři naději *Elle ne peut tarder*. Následuje odstavec o pávovi: *Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre*. Čtenář nabyde jistoty, že takovému krasavci přeci nevěsta přijít musí. Nicméně v další větě dochází opět k potvrzení opaku: *La fiancée n'arrive pas*. Potom se čtenář stává svědkem pávova zoufalého volání (*cri diabolique*) své milé: *Léon! Léon!* V dalších odstavcích je již jasné, že nevěsta

nedorazí. Nezbytně nutné je tedy při překladu respektovat řádkování a odstavce celé miniatury tak, jak je zvolil autor, jelikož zásadním způsobem přispívají k dynamizaci celé malé básně v próze.

Obraz páva je pojat netradičně, jinou perspektivou, než jsou čtenáři zvyklí. Autor páva neglorifikuje, ale naopak jeho charakteristické vlastnosti „příběhem“ o odmítnutém ženichovi ironizuje. Jsme přesvědčeni, že Renard páva „zesměšnil“ záměrně, aby zrušil odedávna zažitá klišé o zvířatech vznešených a méně vznešených (viz kapitola 2.5 Inspirace a záměr). Domníváme se také, že k tomu, aby autor napsal miniaturu o pávovi jako o ženichovi, kterému nepřišla nevěsta, jej vedlo pávovo věčné volání, které francouzsky zní „léon“.

Možným úskalím překladu kromě samotného žánru (malé básně v próze) by mohlo být ono pávovo zvolání, jelikož lze předpokládat, že český páv tento zvuk nevydává.

5.5.4 Analýza překladu

Páv. (Přeložila Klementa Laubová)

Dnes se jistě ožení. Mělo to býti včera. V plném úboru byl připraven. Čekal jen svou nevěstu. Nepřišla. Nemůže se omeškati. Slavnostně se prochází jako indický princ, nosí při sobě bohaté obvyklé dary, láska oživuje lesk jeho barev a jeho korunka se chvěje jako lyra. Nevěsta nepřichází.

Vystupuje na vrch střechy a dívá se směrem k slunci. Vyráží svůj ďábelský výkřik:

Leon! Leon!

Tak nazývá svou nevěstu. Nevidí nikoho přicházeti a nikdo neodpovídá. Zvyklá drůbež nezvedne ani hlavy. Jsou unaveni obdivováním. Sestupuje zpět do dvora, tak jist, že jest krásný, že jest neschopen záští.

Jeho svatba bude zítra.

A nevěda co činiti se zbytkem dne, obrátí se ke schodišti. Stoupá po schodech, jako po schodech chrámu, oficiálním krokem. Zvedá robu svého chvostu obtěžkanou oky, která se nemohou od ní odpoutati.

Opakuje ceremonii ještě jednou.

Text opsán z [Renard, 1912, 19–20].

Na úrovni mluvnické došlo k nedodržení rodu a čísla u výrazu *drůbež*.¹³³

JR: *Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer.*

KL: *Zvyklá drůbež nezvedne ani hlavy. Jsou unaveni obdivováním.*

Na úrovni lexikální nás zaujal tvůrčí překlad výrazu *une aigrette*. Místo doslovné *chocholky* [Neumann, 1992a: 90] zvolila překladatelka *korunku*, přesně v duchu Renardova obrazu páva – prince. Je však otázkou, jestli přece jenom neměla zůstat u *chocholky*, která se skutečně, díky své pružné povaze, *chvěje jako lyra*. Nepřesně však převedla výraz *d'usage* českým *běžné*. Tento francouzský výraz měl v době překladu význam *(po)užívaný*. [Neumann, 1992b: 693] Slovo *běžné* však může konotovat i smysl *obyčejné*, což neodpovídá originálu. Za chybu ovšem považujeme, že překladatelka nerespektovala autora, jenž v miniatuře záměrně použil výrazy nehledané, prosté a vědomě se vyhnul latinismům či neologismům. Do českého překladu se tak podle nás neměly dostat výrazy francouzského, resp. latinského původu jako *officielním* (*d'un pas officiel*) či *roba* (*sa robe à queue*). Navrhli bychom pro překlad například *důstojným krokem* (výraz *slavnostní* jsme vyloučili, jelikož by se v textu vyskytoval dvakrát a bez opory v originálu) a *šaty*. Domníváme se, že kalkováním se překladatelka snažila v duchu tehdejší doby o exotizaci pravopisu i textu a zároveň o doslovnost. Tato posledně zmiňovaná překladatelská tendence se ukázala jako zrádná u převodu celého výrazu *sa robe à queue*. Přívlastek *à queue* totiž neznamena *svého chvostu*, ale *s vlečkou*. [Neumann, 1992b: 376] Jedná se tedy o *šaty s vlečkou*. A tyto šaty jsou navíc, spíše než *obtěžkané oky* (*lourde des yeux*), *těžké pro svá oka* či se jedná o *šaty, jež tíží oka* (*k zemi*). Na obhajobu překladatelky však musíme podotknout, že na začátku 20. století neexistovaly slovníky v takovém počtu a kvalitě jako dnes, aby si výraz typu *robe à queue* mohla řádně dohledat.

Na úrovni syntaktické jsme v překladu ještě zaznamenali několik lexikálních nepřesností vlivem doslovného kopírování slovosledu. Překladatelka často stavěla českou větu podle vzoru jazyka analytického. Například větný člen *en habit de gala* přeložila jako

¹³³ O překladu spojení *lasses de l'admirer* se ještě zmíníme v souvislosti s rovinou obsahovou.

v *plném úboru*, čímž došlo k přílišné kondenzaci textu a nepřesnosti ve významu. Navíc se vytratil v daném místě rytmus:

JR: *En habit de gala, il était prêt.*

KL: *V plném úboru byl připraven.*

NN: *Hodil se do gala, byl připraven.*

Ke stejné nepřesnosti vlivem doslovného slovosledu došlo při překladu *les volailles habituées*. Nejedná se o zvyklou drůbež, což je samo o sobě nonsens, ale o drůbež, která je již na pávovo chování zvyklá nebo si na něj již zvykla:

JR: *Les volailles habituées ne lèvent même point la tête.*

KL: *Zvyklá drůbež nezvedne ani hlavy.*

NN: *Drůbež si již zvykla, nezvedne ani hlavy.*

Analytický přístup je vidět i na překladu části věty (...) *et son aigrette tremble comme une lyre*. Zde, spíše než překládat přivlastňovací zájmeno *son*, měla překladatelka využít českého dativu:

JR: (...) *et son aigrette tremble comme une lyre.*

KL: (...) *a jeho korunka se chvěje jako lyra.*

NN: (...) *a korunka se mu chvěje jako lyra.*

Také jsme si všimli nesprávného slovosledu v poslední větě miniatury:

JR: *Il répète encore une fois la cérémonie.*

KL: *Opakuje ceremonii ještě jednou.*

NN: *Ceremonii ještě jednou opakuje.*

V souvislosti s doslovným překladem stavby věty bychom rádi připomněli, že překladatelka se s největší pravděpodobností řídila tehdejší představou o překladatelské normě, kdy doslovný překlad syntaxe byl běžným a podle nás i nejjednodušším překladatelským postupem.

Na úrovni obsahové se překladatelce povedl zachovat u obrazného spojení¹³⁴ i jeho doslovný význam:

JR: Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.

KL: Zvedá robu svého chvostu obtěžkanou oky, která se nemohou od ní odpoutati.

V textu jsme si také všimli tvůrčího převodu francouzské přeložky *sur*. Páv sice *nosí dary na sobě*, avšak předložka *sur* nabízí i význam *při sobě*. [Neumann, 1992b: 578] Zde tedy překladatelka mohla postupovat doslovně a bylo by to v pořádku, její řešení je ale také zajímavé:

JR: (...) et porte sur lui les riches présents d'usage.

KL: (...) nosí při sobě bohaté obvyklé dary.

Nepřesnosti ve významu se však překladatelka dopustila, když přehlédla osobní zájmeno *le* v textu:

JR: Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer.

KL: Zvyklá drůbež nezvedne ani hlavy. Jsou unaveni obdivováním.

NN: Zvyklá drůbež nezvedne ani hlavy. Je unavena jeho obdivováním.

Zajímavá z hlediska možného řešení překladu je apostrofa v originálu: *Léon! Léon!* Překladatelka ji ponechala v češtině stejnou (čímž ještě víc nechtěně evokuje opačné pohlaví). Domníváme se však, že český páv tento zvuk nevydává. Po shlédnutí videa s českým pávem jsme došli k názoru, že český páv vydává zvuk podobající se „kué, kué“. [Michamip17, 2011] Tomuto zvolání se podle nás nejbližší podobá francouzské ženské jméno *Chloé*, čteno *kloe*. To se nám zároveň velmi hodí i svým ženským rodem, a nejsme tedy nuceni přechylovat:

¹³⁴ Obrazné spojení *je ne peux pas en détacher mes yeux*, česky *nemohu od toho oči odtrhnout, nemohu se na to vynadívát*. [Neumann, 1992a: 465]

JR: *Léon ! Léon !*

KL: *Leon!, Leon!*

NN: *Chloé! Chloé!*

Na úrovni stylotvorné se překladatelka snažila respektovat záměrně se opakující počet slabik originálu. Z jejího překladu se však místy vytratily rýmy, což vedlo ke ztrátě rytmu v textu. Pokusili jsme se tato místa lehce opravit a rytmus pomocí rýmů do textu vrátit. Zároveň jsme dbali na to, aby se v našem návrhu zachovala symetrie ve větě (a vyhnuli jsme se dnes již archaickým koncovkám *-ti* na konci infinitivů sloves).

JR: *Il va sûrement/ se marier/ aujourd'hui. 4/4/3*

Ce devait être/ pour hier. En habit de gala,/ il était prêt. 5/3, 6/4

Il n'attendait/ que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder. 4/5, 5, 5

Glorieux,/ il se promène/ avec une allure/ de prince indien/ et porte sur lui/ les présents d'usage. 3/4/5/5/5/5

KL: *Dnes se/ jistě/ ožení. 2/2/3*

Mělo to býtí včera. V plném úboru/ byl připraven. 7, 5/4

Čekal/ jen svou/ nevěstu. Nepřišla. Nemůže se/ omeškati. 2/2/3, 3, 4/4

Slavnostně se prochází/ jako indický princ,/ nosí při sobě/ bohaté/ obvyklé/ dary (...). 7/6/5/3/3/2

NN: *Dnes se/ jistě ožení. 2/2/3*

Mělo to být včera. Hodil se do gala/ a byl přichystán. 6, 6/5

Čekal/ jen svou/ nevěstu. Nepřišla. Nemůže se/ omeškat. 2/2/3, 3, 4/3

Slavnostně se prochází jako indický princ, nosí při sobě bohaté dary běžného užití. 7/6/5/5/6

Když jsme vymýšleli, jak překladatelčinu verzi rytmicky „vylepšit“, snažili jsme se brát v potaz i autorův záměr dostat do textu hru s hláskami vyskytujícími se ve slovech *le paon*, *le mariage* a *se marier*. Hledali jsme tedy mezi výrazy obsahujícími hlásky, které se vyskytují v českých slovech *páv* (*p-á-v*), *svatba* (*s-v-a-t-b-a*) a *oženit se* (*o-ž-e-n-i-t s-e*). Proto jsme například vyměnili výraz *připraven* (*p-i*) za *přichystán* (*p-i-s-t*), či místo *obvyklé*

(o-b-v), kde vznikla i nepřesnost významová, výstižnější *běžného užití* (b-ž-n-é-o-ž-i-t). Z překladu je vidět, že se překladatelka v textu snažila o rytmus. Velmi se nám líbilo překladatelské řešení věty, kde si pro rýmovou shodu (v ukázce podtržené) dopomohla vytvořením plurálu:

JR: Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.

KL: Sestupuje zpět do dvora, tak jist, že jest krásný, že jest neschopen záští.

Na úrovni textotvorné má miniatura originálu pevně danou kompozici. Důležité je proto respektovat řádkování a odstavce celé miniatury tak, jak je zvolil autor, jelikož zásadním způsobem přispívá k dynamizaci celé básně. Tuto pevnou kompozici překladatelka zřejmě přehlédla či podcenila její význam. První čtyři kratičké odstavce (*Dnes se jistě ožení. (...) Nevěsta nepřichází.*) spojila v jeden. Vzhledem k tomu, že jednotlivé Renardovy věty v miniatuře jsou velmi kondenzované, jejich sloučením v jeden odstavec učinila text nepřehledný a zcela se z něj vytratila dynamika. Ke stejné chybě došlo i na konci miniatury (*A nevěda co činiti (...) nemohou se od ní odpoutati.*). Čtvrtou a pátou větu originálu překladatelka dokonce spojila v jednu.

JR : Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.

KL: Slavnostně se prochází jako indický princ, nosí při sobě bohaté obvyklé dary, láska oživuje lesk jeho barev a jeho korunka se chvěje jako lyra.

5.6 Analýzy originálu a překladu *La Pintade* – Perlička

La Pintade

C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.

Les poules ne lui disent rien : brusquement, elle se précipite et les harcèle.

Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde.

Cette poseuse l'agaçait.

Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage, du matin au soir. Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.

Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui perce l'air comme une pointe.

Parfois elle quitte la cour et disparaît. Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de répit.

Mais elle revient plus turbulente et plus criarde. Et, frénétique, elle se vautre par terre.

Qu'a-t-elle donc ?

La sournoise fait une farce.

Elle est allée pondre son œuf à la campagne.

Je peux le chercher si ça m'amuse.

Elle se roule dans la poussière, comme une bossue.

Text opsán z [Renard, 1971: 101].

5.6.1 Analýza originálu

Miniatura *La Pintade* patří podle A. K. Dolinina mezi miniatury dlouhé, temporální, s vypravěčem přítomným. Žánrově ji řadíme mezi malé básně v próze s charakterem humorným i psychologickým. Miniaturu lze považovat za obraz perličky vykreslený na jejím chování k ostatní drůbeži. Text je napsán prostým a úsporným literárním stylem.

Na úrovni lexikální použil autor výrazy z rejstříku *langage courant*, tedy výrazy nehledané, které působí přirozeně. Úmyslně tedy nepoužívá latinismy, neologismy či archaismy. V textu nalezneme slova z lexikálního pole domácí drůbeže, jejich fyzických rysů a charakteristického chování: *ma cour, les volailles, sa tête, le corps, ses pattes, pondre son œuf, la campagne* aj. Autor se také vyhýbá komplikovaným tvarům či vzletným slovesům a pracuje se slovesy běžnými: *rêver, dire, se précipiter, courir, chercher* aj. Snaží se vyhýbat se více než tříslabičným substantivům, nejčastěji volí slova jedno- či dvouslabičná: *bossue, cour, plaies, tête, taille, répit* aj.

Na úrovni syntaktické se vyskytují věty jednoduché, tří až pětičlenné – podmět, přísudek, předmět, příslovečné určení (*C'est la bossue de ma cour.* či *Cette poseuse*). V textu nalezneme také souvětí, ale většinou se jedná o souvětí souřadná s větami hlavními, které jsou mezi sebou spojeny čárkou či spojkou *et*: *Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde.* V textu jsme našli pouze jedno souvětí podřadné s dvěma vedlejšími větami, s vedlejší větou příčinnou a vedlejší větou předmětnou (*Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s' imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.*). Prostý styl se odrazil i na výběru časů. Autor použil zejména *présent de narration*, který svou jednoduchou formou nijak nezdržuje rytmus děje, a naopak přispívá k jeho plynulému průběhu, k jeho dynamizaci. Zároveň se domníváme, že v tomto případě přítomný čas také hraje úlohu univerzálnosti děje, jinými slovy naznačuje obecnou povahu děje (*C'est la bossue de ma cour. Parfois elle quitte la cour et disparaît. Mais elle revient plus turbulente et plus criarde.*). Pouze dvakrát se autor uchýlil k minulému času, k imperfektu (*Cette poseuse l'agaçait.*) a k *passé composé* (*Elle est allée pondre son œuf à la campagne.*).

Na úrovni obsahové představuje miniatura obraz perličky a jejího chování, které je zachyceno prostřednictvím vztahu k ostatní drůběži. Domníváme se, že pro tuto miniaturu je charakteristická především rovina humorná, v menší míře pak rovina psychologická. V případě roviny humorné jsme přesvědčeni, že celý text je vystaven na hře s několika obraznými spojeními, jejichž klíčové slovo představuje francouzský výraz *une bosse*, česky *hrb*. Celkem se jedná o tři obrazná spojení: dvě, která miniaturu otevírají a uzavírají, a jedno ke konci textu. První dvě spojení tvoří rám i závěrečnou pointu. Úvodní spojení (*Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.*) je vystavěno na hře s frazémem *il ne rêve que plaies et bosses*, česky *vyhledávat (jen) rvačky*. [Neumann, 1992a: 223] Závěrečné spojení (*Elle se roule dans la poussière, comme une bossue*) je vystavěno na hře s frazémem *rire comme un bossu*, česky *válet se smíchy*. [Neumann, 1992a: 223] Jak je z textů patrné, autor si obě obrazná spojení lehce poupravil. Jsme přesvědčeni, že tak učinil nejen proto, aby se mu tato spojení hodila do popisované situace, ale také proto, aby byl originální¹³⁵ a neuchyloval se ke klišé. Třetím frazémem je *faire une farce*, česky *provést komu pěkný kousek*. [Neumann, 1992a: 632] Tento *kousek* provede perlička vypravěči až na závěr, kdy se mu pořádně vysměje. Konec tedy musí vyznít komicky na účet vypravěče – člověka, aby se mu mohla zvířata (vy)smát, kdyby uměla číst. Tedy přesně, jak si přál autor, když jednotlivé *Histoires naturelles* psal (viz podkapitola 2.5 Inspirace a záměr). Podíváme-li se podrobněji na rámec miniatury, můžeme konstatovat, že celý obraz perličky otevírají dvě věty na jednom řádku, které jako by velmi kondenzovaně shrnovaly obsah následujícího textu. První úvodní větou Renard představuje jeden z hlavních fyzických znaků perličky (*C'est la bossue de ma cour.*) a ve druhé větě autor již využije tohoto znaku a pohraje si s již zmiňovaným spojením (*Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.*). Domníváme se, že při psaní této miniatury autor našel inspiraci u encyklopedisty Buffona, který se sice zmiňuje o perliččině hrbu, ale jeho existenci vylučuje: „*La pintade a les ailes et la queue pendante, comme la perdrix ; ce qui joint, à la disposition de ses plumes, la fait paroître bossu (genus gibbosum, Plin) : mais cette bosse n'est qu'une fausse apparence, et il n'en reste plus aucun vestige lorsque l'oiseau est plumé.*“ [Buffon, 1835: 181] Renard tedy v miniatuře upozadil

¹³⁵ To, nakolik se autor snažil o originalitu ve svém díle, ukazujeme na příkladech z *Histoires naturelles* také v kapitole 4.5.1 Osobitý styl Julesa Renarda.

jistou faktičnost, a to ve prospěch jazykové hry s výrazem *une bosse*. Psychologická rovina je zde zastoupena v menší míře, a to právě ve prospěch oné zmiňované jazykové hry. Nicméně přesto autor dokázal velmi úsporně vykreslit fyzické rysy této drůbeže a její charakteristické chování. Dokonce se uchýlil i k nevlastní přímé řeči (*Cette poseuse l'agaçait.*), kdy ukazovací zájmeno *cette* vyjadřuje našťvanost perličky a nechává tak nahlédnout do její mysli.

Na úrovni stylotvorné se text vyznačuje výrazným rytmem, jak dokazuje schéma opakování stejného počtu slabik v následující ukázce:

Puis elle baisse sa tête,/ penche le corps,/ et de toute la vitesse/ de ses pattes maigres,/ elle court frapper,/ de son bec dur,/ juste au centre/ de la roue/ d'une dinde.
6/3/6/5/4/4/4/3/3

Cette poseuse/ l'agaçait. 3/3

(...)

La sournoise/ fait une farce. 3/3

Elle est allée/ pondre son œuf/ à la campagne. 4/4/4

Je peux le chercher/ si ça m'amuse. 5/4

Elle se roule/ dans la poussière, comme une bossue. 3/5/4

Z výše uvedené ukázky vidíme, že v miniatuře se vyskytují trojslabičné skupiny, které lze vnímat jako čtvrt alexandrínu (3slabičné úseky), poloviční alexandríny (6slabičné úseky) či například poloviční oktosylaby (4slabičné úseky). Díky tomu můžeme konstatovat, že se skutečně jedná o malé básně v próze, jak se o svých miniaturách vyjadřoval sám autor. Tyto tří-, čtyř- či šestislabičné „úseky“ se navíc v rámci jedné věty opakují, což vede k symetrii ve větě. Kromě výrazného rytmu se v textu vyskytuje řada básnických výrazů. Nejčastěji je v textu zastoupena personifikace (*Les poules ne lui disent rien, elle s' imagine toujours.*), dále pak metafora (*C'est la bossue de ma cour.*) nebo přirovnání (*un cri (...) qui perce l'air comme une pointe.*). V textu nalezneme také básnické figury jako například klimax či gradaci, přičemž k většímu dějovému spádu si autor pomohl asyndetonem, vypuštěním spojek, (*Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde.*). Výrazné zastoupení mají v miniatuře i rýmy, resp. shody v koncovkách (*rien/ brusquement,*

discordant/point, elle court/dur/roue/d'une), onomatopoea (vřeštivé a hysterické ječení perličky je vyjádřeno nelibozvučnými zvuky *k, kr, rs*, například *cri discordant qui perce l'air comme une pointe*). V textu se také neustále opakují hlásky či zvuky motivované slovem *une bosse, une pintade*. Výrazy připomínající podobným zastoupením hlásek slovo *une bosse* jsou například *brusquement, elle baisse sa tête, la vitesse, elle se précipite et les harcèle* aj. Slova, která připomínají svým zvukem *une pintade* nebo její hysterické chování a křik, obsahují hlásky *p, t, k, a, d, k, r, f* (*Parfois elle **quitte la cour et disparaît.** (...) Mais elle revient **plus turbulente et plus crieurde.** Et, **frénétique**, elle se **vautre par terre.***). Ke konci miniatury se do hry se zvuky dostává i hláska *f* motivovaná slovem *œuf* (*La surnoise fait une farce. Elle est allée pondre son œuf à la campagne.*). Je docela možné, že slovo *œuf*, resp. písmeno *f* v něm obsažené, bylo důvodem vzniku předchozí věty s obrazným spojením *faire une farce*.

Na úrovni textotvorné bychom se rádi vrátili k tomu, co bylo řečeno na začátku o syntaxi, a zaměřili se na její roli v textu. Domníváme se, že větami jednoduchými se autor snaží vytvořit dojem hektického pohybu. Navodit představu hbitosti perličky a jejího rychlého a nečekaného útoku na ostatní drůběž (*brusquement, elle se précipite et les harcèle*). Často jsou podměty s přísudkem od ostatních větných členů odděleny čárkou, čímž se daná akce zdůrazní (*Puis elle baisse sa tête, penche le corps, (...) elle court frapper; Ainsi (...) elle rage*). S čárkami si autor hraje i v případě ostatních větných členů jako například v případě příslovečných určení způsobu, místa či času (*Ainsi, la tête bleue, ses barbillons à vif, cocardièrre, (...), du matin au soir.*). Funkcí této hry s interpunkcí je opět rytmiizace textu, zdůraznění dané informace (charakteru a chování perličky) i poetičnost. Stejnou úlohu v textu představuje i *attribut détaché*, doplněk, v případě slova *frénétique* (*Et, frénétique, elle se vautre par terre.*). Ono zmíněné výrazné „nataktování“ textu umožnilo později skladateli Maurice Ravelovi miniaturu zhudebnit. [Guichard, 1961, 143] Stejně tak je nutné respektovat výstavbu textu, jeho rozdělení do krátkých odstavců. Důležitost informace, kterou obsahuje, je totiž dána samostatným postavením v textu.

5.6.2 Analýza překladu

Perlička. (Přeložila Klementa Laubová)

To jest hrbáček mého dvora. Nezdá se jí, než o ranách pro její hrb. Slepice jí neříkají nic: náhle se na ně vrhne a žene je. Potom skloní svou hlavu, nakloní své tělo veškerou rychlostí svých hubených nohou běží udeřiti svým tvrdým zobákem právě do středu kola chvostu krůty.

Ta posérka ji ruší.

S hlavou zamodralou, laloky živými, červeným hřebenem zlobí se od rána do večera. Bije se bez důvodu, snad proto, že si stále představuje, že se vysmívají jejímu vzrůstu, její lysé lebce a jejímu svěšenému chvostu.

A neustává vyrážeti svůj rušivý křik, který proráží vzduch jako hrot.

Někdy opustí dvůr a zmizí. Dává mírumilovné drůbeži chvíli odpočinku. Ale stává se ještě durdivější a křiklavější. A zlostně se válí po zemi.

Co jest jí?

Hraje potutelně komedii.

Šla snést vejce do kraje.

Mohu si je najíti, baví-li mě to.

Válí se v prachu jako hrbáček.

Text opsán z [Renard, 1912: 16–17].

Na úrovni mluvnické jsme zaznamenali několik chyb v interpunkci:

JR: *Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.*

KL: *Nezdá se jí, než o ranách pro její hrb.*

Nebo:

JR: (...) *penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper (...).*

KL: (...) *nakloní své tělo veškerou rychlostí svých hubených nohou běží (...).*

Na úrovni lexikální jsme si všimli, že klíčové slovo textu *une bossue* překladatelka přeložila generickým maskulinem *hrbáček*,¹³⁶ ačkoliv se jedná o perličku, tedy o rod ženský. Domníváme se, že měla překladatelka raději respektovat originál a volit tvar v ženském rodě *hrbačka*, či zdrobněle *hrbáčka*. [SSJČ, 2017] Jak jsme již uvedli v analýze originálu této miniatury, autor v textu použil výrazy z rejstříku *langage courant*, tedy výrazy nehledané, které působí přirozeně, a vyhnul se mj. latinismům. Překladatelce se však tento autorův záměr nepodařilo zcela dodržet. V jednom případě – *cette poseuse* – použila pro překlad výraz hledaný, latinského původu – *ta posérka* –, který v překladu působí příznakově, a to hned ze dvou důvodů. Za prvé je výraz součástí nevlastní přímé řeči perličky (*Cette poseuse l'agaçait.*), takže by čtenář mohl text mylně interpretovat, že se perličce dostalo nejvyššího vzdělání. A za druhé nese tento výraz s dnes již archaickým pravopisem jiný význam i jinou konotaci než tehdy. Překladatelka zřejmě zachovala francouzský pravopis za účelem exotizace textu, což jí umožňovala tehdejší představa o překladatelské normě. Avšak dnes by tato konotace měnila funkci textu z poetické na komickou, a to bez opory v originálu. Je však pravda, že česko-francouzské slovníky jiný výraz pro slovo *poseuse* nenabízejí. Z toho důvodu se tedy domníváme, že je možné uznat překladatelčinu verzi jako správnou, avšak se současným pravopisem – *pozérka*. Snažili jsme se přesto najít ještě jeden český ekvivalent. Ze *Slovníku spisovného jazyka českého* víme, že výraz *pozérka* vystihuje někoho, kdo předstírá „pro vnější dojem jiné zájmy, vzdělání ap., než skutečně má, a libuje si v póze“. [SSJČ, 2017] Jinými slovy tedy něco hraje. Napadlo nás proto jako možné řešení slovo

¹³⁶ „Hrbáč, -e m. (hrbačka, -y ž.) hrbatý člověk; → zdrob. hrbáček, -čka m. (mn. 1. -čkové, -čci, 6. -čcích).“ [SSJČ, 2017]

herečka, či vzhledem k emotivnímu charakteru (perliččiny) nevlastní přímé řeči pejorativně *héřečka* (či *komediantka* – zde by latinský původ slova nevadil, jelikož se jedná o lexikum z běžné slovní zásoby i venkovana):

JR: Cette poseuse l'agaçait.

KL: Ta posérka ji ruší.

NN1: Ta héřečka ji vytočila.

(NN2: Ta komediantka ji vytočila.)

Toto řešení (*NN1*) se nám bude také hodit na rovině stylotvorné, až se budeme zabývat autorovou hrou s hláskami obsaženými ve slově *une bosse*, česky *hrb* (*h-r-b*). Dále se v textu vyskytlo několik doslovných překladů, které někdy vedly až k nesrozumitelnosti či nepřesnosti v textu:

JR: (...) elle court frapper, (...), juste au centre de la roue¹³⁷ d'une dinde.

KL: běží udeřiti (...) právě do středu kola chvostu krůty.

NN: běží udeřit (...) rovnou do středu krůtina rozloženého chvostu.

Nebo:

JR: Et elle ne cesse de jeter un cri discordant (...).

KL: A neustává vyrážeti svůj rušivý křik(...).

NN: A stále vyráží svůj rušivý křik (...).

Nebo se překladatelce v textu opakovaly výrazy se stejným kořenem slova bez opory v originálu:

JR: Puis elle baisse sa tête, penche le corps (...).

¹³⁷ „Faire la roue – a) rozložit chvost (např. o pávu), b) *fam.* Vytahovat se, nafukovat se, naparovat se.“ [Neumann, 1992b: 478]

KL: *Potom skloní svou hlavu, nakloní své tělo(...).*

NN: *Potom skloní hlavu, přikrčí se (...).*

Nebo:

JR: *Et, frénétique, elle se vautre par terre. (...) Elle se roule dans la poussière, comme une bossue.*

KL: *A zlostně se válí po zemi. (...) Válí se v prachu jako hrbáček.*

Naše řešení překladu poslední zmiňované věty (*Válí se v prachu jako hrbáček.*) uvedeme v odstavci týkajícím se úrovně obsahové.

Na úrovni syntaktické postupovala překladatelka doslovně a kopírovala stavbu věty analytického jazyka například překladem přivlastňovacích zájmen:

JR: *Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court (...).*

KL: *Potom skloní svou hlavu, nakloní své tělo veškerou rychlostí svých hubených nohou běží (...).*

Dále:

JR: *(...) peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.*

KL: *(...) snad proto, že si stále představuje, že se vysmívají jejímu vzrůstu, její lysé lebce a jejímu svěšenému chvostu.*

Na úrovni obsahové byl text vystavěn na celkem třech obrazných spojeních. Správně si však překladatelka neporadila ani s jedním, a tak miniatura působí místy nepřehledně, až nelogicky. Spojení, které se nachází ke konci textu (*La sournoise fait une farce.*) překladatelka přeložila nepřesně (*Hraje potutelně komedii.*). Perlička však nehraje na vypravěče komedii, ale vystřelila si z něho, resp. provedla mu kanadský žertík. Zde tedy došlo k posunu ve významu a zneřehlednění obsahu textu. Zbylá dvě spojení tvořila rám miniatury, avšak překladatelka jejich obraznost neodhalila a přeložila je doslovně. V prvním případě – *Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.* – zřejmě nedohledala význam – *Nezdá*

se jí než o ranách pro její hrb. Tím ovšem hned na začátku vytvořila u čtenáře mylnou představu o perliččině povaze. Doslovným převodem totiž vytvořila dojem, že perlička je pasivní, ukřivděná „chudinka“. Onen frazém však ve francouzštině znamená pravý opak (*vyhledávat (jen) rvačky*):

JR: Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.

KL: Nezdá se jí, než o ranách pro její hrb.

NN: Pro svůj hrb by se jenom rvala./ Kvůli svému hrbu nejde dál pro ránu.

Stejně tak se překladatelce nepodařilo odhalit, že i poslední věta „ukrývá“ lehce poupravený frazém. Opět jej překladatelka přeložila doslovně, a závěrečná pointa se tak zcela vytratila. Perlička ukryla do přírody před vypravěčem vajíčko, aby si je šel najít. V závěrečné větě se mu pak proto vysměje. Překladatelčina verze ale vtipně nepůsobí:

JR: Elle se roule dans la poussière, comme une bossue.

KL: Válí se v prachu jako hrbáček.

NN: A ona se smála, až se za hrb popadala.

Nám se podařilo dostat do českého spojení *smál se, až se za břicho popadal* onen perliččin *hrb* a tím dosáhnout kýženého efektu, aby se s perličkou smál v závěru i čtenář.

Na úrovni stylotvorné se překladatelce příliš nedařilo opakovat stejný počet slabik ve větě, avšak snažila se o vytvoření rýmů (například *důvodu/vzrůstu/chvostu*). Lehčími opravami jejích řešení se nám je podařilo zkrátit a víc zrytmizovat:

JR: Elle se bat sans motif,/ peut-être/ parce qu'elle s' imagine toujours/ qu' on se moque de sa taille,/ de son crâne chauve/ et de sa queue basse. 6/3/7/6/5/5

KL: Bije se bez důvodu,/ snad proto,/ že si stále představuje,/ že se vysmívají/ jejímu vzrůstu,/ její lysé lebce/ a jejímu svěšenému chvostu. 7/3/8/6/5/6/4/4/2

NN: Bije se bez důvodu,/ snad proto,/ že si představuje,/ jak se vysmívají/ jejímu vzrůstu,/ lysé lebce/ a svěšenému chvostu. 7/3/6/6/5/7

Nebo:

JR: *Et elle ne cesse de jeter/ un cri discordant/ qui perce l'air/ comme une pointe.* 7/5/3/4

KL: *A neustává/ vyrážeti/ svůj rušivý křik,/ který proráží vzduch/ jako hrot.* 9/5/6/3

NN: *A neustále vyráží svůj rušivý křik, jenž proráží vzduch jako ostrý břit.* 8/5/5/5

V originálu se také neustále opakují hlásky či zvuky motivované slovem *une bosse* a *une pintade*, či motivované jejím hysterickým, zbrklým a útočným chováním. V češtině se jako ekvivalent nabízely hlásky ze slov *perlička* (*p-e-r-l-i-č-k-a*) a *hrb* (*h-r-b*) či hlásky *v-r-h-k-ř*. Překladatelčina snaha o přenesení tohoto autorova záměru do českého překladu je zřejmá:

JR: *Mais elle revient/ plus turbulente/ et plus crieurde.* 4/4/4

KL: *Ale stává se ještě durdivější a křiklavější.* 5/6/5

Nebo:

JR: *Et elle ne cesse de jeter/ un cri discordant/ qui perce l'air/ comme une pointe.* 7/5/3/4

KL: *A neustává/ vyrážeti/ svůj rušivý křik,/ který proráží vzduch/ jako hrot.* 9/5/6/3

NN: *A neustále vyráží/ svůj rušivý křik,/ jenž proráží vzduch/ jako ostrý břit.* 8/5/5/5

Na úrovni textotvorné si autor záměrně hrál s interpunkcí jako dalším prostředkem k dosažení rytmu. Tohoto prostředku překladatelka příliš nevyužila a udělala správně, jelikož interpunkce, především čárky, v české větě rytmus spíše brzdí. O to více se domníváme, že se překladatelka měla zaměřit například na rýmy jako možný prostředek kompenzace. Za hlavní nedostatek však považujeme nedodržení kompozice textu. Překladatelka nerespektovala výstavbu textu originálu a z prvních tří vět na samostatných řádcích vytvořila jeden odstavec.

5.7 Závěr analýz překladu *Histoires naturelles*

V následující části shrneme jednotlivé výše uvedené analýzy překladů: *V zahradě*, *Cvrček*, *Jelen*, *Páv* a *Perlička*.

V miniatuře *Au jardin* jsme se soustředili na překlad anekdot č. 2 a č. 4. U anekdoty č. 2 postupovali Krecar i Laubová doslovně při převodu lexika i syntaxe, a tak závěrečná pointa nevyznívá příliš komicky (Krecar: *Pardon, budu-li chtít, bude pršet, a dám-li pryč svou hlavici, proudy.*). Navrhli jsme proto řešení, které se podle nás samo nabízelo (*Promiňte, budu-li chtít, bude pršet, a odložím-li kropítko, bude lít jako z konve.*). Krecar si navíc nevšiml, že následující anekdota (č.3) k této nepatří, a spojil je dohromady. Tím se vytratily pointy z obou anekdot a v textu se změnila funkce humorná na informativní. V miniatuře č. 4 se pak oba překladatelé nechali vlákat do pastí volnějšího slovosledu hovorové francouzštiny a smysl klíčové repliky zcela otočili (Laubová: *Dobře řečeno! Proto mě jedí, že píchám, já, svými kostmi.*) Pokusili jsme se tedy o vlastní návrh (*Hezky řečeno! A protože mě jedí, tak je svýma kostma píchám...*).

Z miniatur *Cvrček* a *Jelen*, které přeložil Jarmil Krecar, se nám jevil zdařilejší překlad textu *Jelen*. Za prvé se v něm nevyskytovali žádné lexikální ani obsahové posuny a za druhé se v něm překladatel vyvaroval doslovného převodu větné stavby, který se vzhledem ke složitějšímu souvětí v originálu (*Moi, je t'offrais, de ma main, les herbes que tu aimes, et toi, d'un pas de promenade, tu portais mon fusil couché sur ta ramure.*) a dobové překladatelské normě sám nabízel. Dílčí obrazy miniatury (*cizí osobnost s rostlinou na hlavě; zakrslý stromek, s rozpaženými větvemi a bez listí*), stejně jako obraz závěrečný (*Já bych ti podával ze své ruky traviny, které máš rád a ty procházkovým krokem nesl bys mou pušku, položenou na svých parozích.*) zůstaly v překladu zachovány a byly převedeny pěkně. Překladatel také respektoval rovinu stylotvornou originálu a snažil se o převod rytmu i shody v koncovkách. Pouze drobnými úpravami z naší strany jsme pak některé rýmy ještě „vylepšili“ (*Potom jsem rozeznal zakrslý stromek, větve rozpažené a holé. Pak se jelen objevil zcela a zastavili jsme se oba.*) Překladatel pochopil důležitost „řádkového“ členění originálu a neměnil je. Tak učinil i při překladu miniatury *Cvrček*, který se nám však už tolik zdařilý nezdál. V překladu se vyskytovalo několik nepřesností či posunů ve významu (*les allées de sable – aleje* či *Point d'alarme dehors. – Venku žádný hluk.*). A došlo i k nežádoucí interpretaci (*Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler. – Přepiluje kořen této velké trávy, o nějž by mohl upadnouti*) či ke změně smyslu (*A-t-il fini ? – Došly?*). Na úrovni stylotvorné jsme potom pozorovali menší překladatelskou snahu o převod zvukomalebnosti motivované výrazy *cvrčet, cvrkat, cvrlikat, vrzat*. Proto jsme opět přišli s

možnými řešeními (*písčité cestičky, Zvenčí ničeho nehrozí, útroby* aj.). Porovnáme-li tedy obě miniatury, můžeme konstatovat jistý kontrast ve způsobu práce. Že byl Krecar překladatelem „zručným“ nám napovídá překlad *Jelena*. Domníváme se tedy, že při překladu *Cvrčka* sehráli svou roli i vnější okolnosti jako nedostatek času, který Krecar měl pro překlad celých *Histoires naturelles* (viz podkapitola 5.8 Kdo skutečně *Histoires naturelles* přeložil?).

Z miniatur *Páv* a *Perlička*, které přeložila Klementa Laubová, se nám jevil zdařilejší překlad textu *Páv*. Avšak na rozdíl od Krecarova povedeného *Jelena* se zde vyskytly lexikálních nepřesností vzniklé příliš doslovným překladem (*V plném úboru byl připraven, Zvyklá drůbež nezvedne ani hlavy*). Doslovně postupovala i na úrovni syntaktické, kdy kopírovala analytickou stavbu věty (*a jeho korunka se chvěje jako lyra*). Na úrovni obsahové jsme byli zvědaví, jak si překladatelka poradila s apostrofou *Léon! Léon!*, křikem, který vydává francouzský páv. V duchu tehdejší představy o překladu ji však ponechala stejnou. Dohledali jsme si proto křik českého páva a pro jeho „kue, kue“ [Michamip17, 2011] pak našli francouzské ženské jméno Chloé (*Chloé! Chloé!*). V souvislosti s rovinou obsahovou bychom ještě rádi podotkli, že se překladatelce pěkně povedlo převést závěrečný obraz miniatury, který je vystavěný na dvojím možném chápání metafory (*Zvedá robu svého chvostu obtěžkanou oky, která se nemohou od ní odpoutati*). Na úrovni stylotvorné se překladatelka snažila respektovat záměrně se opakující počet slabik originálu. Z jejího překladu se však místy vytratily rýmy, což vedlo ke ztrátě rytmu v textu. Na úrovni textotvorné potom překladatelka pevnou kompozici originálu zřejmě přehlédla či podcenila její význam. Ke stejné chybě došlo i v případě miniatury *Perlička*. Úskalí překladu tohoto textu však spočívalo jinde. Tato miniatura je totiž vystavěna na třech frazémeh: 1) *il ne rêve que plaies et bosses – vyhledávat (jen) rvačky*, 2) *rire comme un bossu – válet se smíchy* a 3) *faire une farce – provést komu pěkný kousek*. Při jejich převodu však nedohledala významy a řídila se „metodou“ doslovnosti. Závěrečný obraz, k němuž svým obsahem text celou dobu směřuje, jsme si dovolili navrhnout přeložit takto: *A ona se smála, až se za hrb popadala*.

Na závěr bychom rádi uvedli, že při hodnocení překladu je třeba brát v potaz i okolnosti, za nichž vznikl. Za prvé na začátku 20. století neexistovaly slovníky v takovém počtu a kvalitě jako dnes, aby si oba překladatelé potřebné lexikum řádně dohledali.

Z podkapitoly „3.2. Kdo skutečně *Histoires naturelles* přeložil?“ také víme, že svou významnou roli zde sehrál i čas. Původně měla celý překlad zhotovit Laubová sama (za dva měsíce). Když však Krecar viděl „vlažný přístup“ Laubové k překladu (či že je překlad nad její síly (?)), rozhodl se jí pomoci a přeložit většinu textů z *Histoires naturelles* sám (zhruba během jednoho měsíce). A v neposlední řadě musíme zmínit i fakt, že veškerá doslovnost v lexiku i syntaxi, stejně jako exotizace pomocí kalkování byla v souladu s tehdejší představou o překladatelské normě a redaktoři tyto postupy dokonce vítali a schvalovali (viz podkapitola 5.2 Překladatelská norma na počátku 20. století se zaměřením na dekadenty a symbolisty). Vzhledem ke všem těmto okolnostem, a především tehdejší představě o překladatelské normě tedy můžeme snad objektivně konstatovat, že na tehdejší dobu se jedná o překlad standardní.

6 Kulturní okolnosti vzniku překladu *Histoires naturelles* se zaměřením na knižní trh v Čechách

6.1 Úvod

K napsání této kapitoly nás vedla nově objevená fakta týkající se vzniku českého překladu *Histoires naturelles*, o nichž se zmiňujeme v kapitole 3 Vznik, ohlas a recepce *Histoires naturelles* v Čechách. Zajímalo nás totiž, jak bylo možné, že na počátku 20. století mohl překladatel (Jarmil Krecar), ale i sám šéfredaktor (K. H. Hilar) opakovaně zadávat překlady renomovaných francouzských autorů teprve patnáctileté studentce gymnázia (Klementě Laubové), když mu muselo být jasné, že kvalita jejích překladů se nemůže rovnat kvalitě překladů vystudovaného romanisty. Kladli jsme si také otázku, jak bylo možné, že takový postup redakce schvalovala a tyto překlady šly do tisku. V následující kapitole se proto na podkladě citací z předních dobových periodik pokusíme čtenáři přiblížit, jaké postavení zaujímal překlad na knižním trhu na počátku 20. století v Čechách a co vlastně charakterizovalo tehdejší knižní trh.

6.2 Překladová literatura na počátku 20. století v Čechách

Jak se dočítáme z literárních dobových periodik po roce 1910, konkrétní čísla týkající se prodeje knih nebyla na počátku 20. století známa:

„Bylo by zajímavě, znáti přesná a spolehlivá statistická data o odbytu knih v posledních padesáti letech. Nemáme jich a jsme, kromě řídkých vyjímek, odkázáni na dohady. Neuchýlíme se však od pravdy, řekneme-li, že rozmach náš literární ve světle těchto dat neukázal by se ve světle příznivém.“¹³⁸ [Dyk, 1913: 420]

¹³⁸ Viz příloha č. 25.

Přední český básník a prozaik Viktor Dyk (1877–1931) zde naráží mj. na skutečnost, že překladová literatura na počátku 20. století výrazně převyšovala svou produkcí tvorbu domácí. Tento „fenomén“ ostatně nejednou kritizoval v týdeníku Lumír:

„Výmluvně – při nedostatku kontrolovaných cifer jiných – mluví řidkost druhých a exotičnost dalších vydání (*původní domácí tvorby*). Významným faktem je také převládání produkce překladové nad produkcí původní.“ [Dyk, 1913: 420]

„Nezdravé úkazy však vidíme. V životě normálního národa je chorobným úkazem zdrcující převaha překladů nad díly originálními, zdrcující tím spíše, že s klidným svědomím můžeme prohlásiti značnou část těchto „původních“ děl za brak. U normálního národa je chorobným úkazem přenechání scény divadelní, uzavřené seriousním domácím pokusům, jalovostem a nechutností ciziny.“¹³⁹ [Dyk, 1912: 479–480]

A nebyl sám, kdo na tuto skutečnost upozorňoval. Literární historik Karel Hikl (1886–1968) se o ni dokonce vyjadřoval jako o invazi světové beletrie:

„V omezeném kriticky kronikářském rámci Noviny nelze věnovati systematicky pozornost dnešní záplavě naší literatury překladové, zejména populárním překladům, určeným nejširším kruhům čtenářů. (...) Drobné povídky, lehká četba beletristická i díla trvalé ceny kulturní podávána jsou našim čtenářům (...) v míře tak hojné, že původní belletrie rozsahem i obsahovou cenou hluboko ustupuje před invasí světové belletrie do naší literatury.“¹⁴⁰ [Hikl, 1911: 283]

Na kvalitu překladu se přitom příliš nehledělo. Z níže uvedeného pramenu vyplývá, že se v překladu upřednostňovala doslovnost přes stylistickou čistotu:

¹³⁹ Viz příloha č. 26.

¹⁴⁰ Viz přílohy č. 27.

„(...) neradi konstatujeme, že i svědomití a pilní překladatelé převádějí v první řadě pro stránku obsahovou a nevěnují i ve filologicky správných překladech stylistické jazykové stránce tolik péče, kolik jí věnoval cizí autor své mateřštině a kolik jí věnuje náš seriózní spisovatel původní formální stránce jazykové. (...) Přítel snah osvětových, populární paedagog a čilý nakladatel spokojeně podávají do rukou laického obecnstva vždy nové a nové překlady cenných cizojazyčných spisů, a neméně upřímný přítel a ctitel čistě národního písemnictví s úzkostí současně pozoruje, kterak pod těžkými svazky chvatné žurnalistické češtiny vadne a hyne smysl pro kouzlo a účín umělecky voleného slova, jemný cit pro národnost ve slovesném umění (...).“ [Hikl, 1911: 283]

Příčin „masové“ překladatelské tvorby na počátku 20. století se nabízelo hned několik. V první řadě nebyla překladová literatura pro vydavatele tolik finančně nákladná jako literatura domácí. Z níže uvedené citace vyplývá, že k překladu se dostal především ten, kdo nelpěl na honoráři:

„Důvodem (*převahy překladové tvorby*) není vždy lepší jakost, ale láce. Analogický úkaz lze pozorovat ostatně u produkce původní: poměrně větší ochotu vydávat knihy, jichž autoři sříkají se honoráře nebo spokojují se honorářem žebráckým. To vše potvrzuje hypotézu, že odbyt knih neroste, třeba rostla soutěž; aby se v té soutěži obstálo, nesoutěží se hodnotou, ale levností.“ [Dyk, 1913: 420]

Domníváme se také, že nakladatelství upřednostňovala překlady i proto, že byl po nich u čtenářů hlad, a tak pouze odpovídala na poptávku a zároveň soutěžila s ostatní konkurencí. Tento fakt lze vyčíst z předchozí ukázky či například z pochvalného článku o knižní edici tehdejšího nakladatele a knihkupce v Berouně a Hradci Královém Bohdana Melichara (1874–1931):

„Na Melicharově *Výkvětu světových literatur* vážím si neméně šíře i jemnosti rozhledu p. redaktorova než nezištné odvahy venkovského nakladatele, který v době, kdy náš knihkupecký trh vykazuje více než ze tří čtvrtin přeloženou prósu, překládanou a vydávanou často z neideálních důvodů obchodních a konkurenčních,

chce a dovede vydávati díla, jež často právě pro svou vysokou kulturní a literární cenu nenacházejí přístupu do nejširších oblastí čtenářských.“¹⁴¹ [Hikl, 1911: 316]

Hlad po zahraniční beletristické literatuře nebyl projevem ani tak upřímného zájmu o literaturu novou, pro českého čtenáře exotickou, jako spíše určitým snobstvím. Na počátku 20. století totiž zřejmě panovala mezi čtenáři myšlenka, že domácí tvorba představuje v porovnání s tvorbou překladovou cosi méně hodnotného. Toto si alespoň myslel jistý „a. š.“ o pražském čtenáři:

„S nevážností k české knize nebo k seriosnímu časopisu setkáváme se napořád. (...) Je to stesk pomalu staletý, ale časovosti mu nebylo. Neopak. Pseudokulturní nátěr pražského života v posledních dvou desetiletích jistě neprospěl české knize. Nahradil nanejvýš vlastenecko-naivní zájem o ni snobickým podceňováním anebo jakýmsi zpola blahosklonným, zpola úrputným uznáním, které odsunuje českou knihu daleko, daleko od života takového světáckého kulturníka a přiznává jí nanejvýš místo někde v zapadlých venkovských samotách nebo v lidových knihovnách.“¹⁴² [a. š., ???: 383]

Překlady byla proto vzhledem k poptávce věnována podstatně větší reklama než tvorbě domácí:

„Reklama a péče, kterou věnují velké nakladatelské firmy svým překladovým novinkám, zdá se nám dnes samozřejmá, tak jest častá. (...) Nesmírné spousty prostředních a podprostředních překladů (a jen o takových mluvím), jež se stoupající povodní objevují ročně na našem knihkupeckém trhu, odplavují neodvratně rok od roku něco ze zájmu o literaturu vlastní. (...) A při tom ujišťují nakladatelé, že vydávají toto množství překladů jaksi na odškodněnou ztrát, které

¹⁴¹ Viz příloha č. 28.

¹⁴² Viz příloha č. 29.

jim způsobuje vydávání původní belletrii. Je to bludný kruh a těžko bude vyjít z něho.“¹⁴³ [a.š., ???: 416]

Z výše uvedených faktů podložených citacemi z dobových periodik lze shrnout, že poptávka trhu po překladové literatuře byla v Čechách na počátku 20. století vysoká, a tak je velmi pravděpodobné, že překlad se zadával kdekomu, přičemž nejdůležitější nebyla kvalita zhotovení (jestli vůbec byla důležitá), ale jeho rychlost. Z obchodního hlediska bylo zkrátka nezbytné vyhovět poptávce a nasýtit trh. To by i vysvětlovalo, proč sám šéfredaktor zadával překlady možná nejsložitějšího literárního žánru (malých básní v próze *Histoires naturelles*) studentkám gymnázia (Klementě Laubové či „Sl. Veselíkové“) a na vypracování stanovil lhůtu pouhých dvou měsíců. Domníváme se, že nemalý podíl na této skutečnosti měla i samotná dobová představa o překladatelské normě, která schvalovala doslovnost v překladu, a tím umožňovala i rychlý překlad.

6.3 „Krise knihy“ na počátku 20. století

Jak jsme se již zmínili výše, na počátku 20. století se vydávalo podstatně více literatury překladové než domácí. Tento fakt však necharakterizuje celý obraz tehdejšího knižního trhu, ale pouze jeho díl. Ve skutečnosti byla totiž situace na knižním trhu mnohem složitější a dotýkala se všech jeho oblastí, nikoliv pouze překladu. Dokonce jsme v tehdejší dobovém tisku našli výraz, s nímž přišel Viktor Dyk, který ji obecně charakterizuje jako „krise knihy“.

Jedním z faktorů „krise knihy“ bylo v první řadě všeobecné podceňování českých autorů:

„Mluví se o krisi knihy. Hledají se hospodářské příčiny této krise. Ano, tíseň hospodářská je zlá a zaviňuje mnoho; nezaviňuje však všechno. Dvacíti letům zájemných štvanic podařilo se našemu publiku dokázat, že naši spisovatelé jsou lidé

¹⁴³ Viz příloha č. 30.

nicotní, u nichž není nic velikého ani pozoruhodného kromě jejich darebáctví. Naše literatura odnaučila naše publikum brát vážně její hymny a její výsměchy; odnaučila publikum vůbec brát je vážně. Leta plynou a dojde-li k bilanci, vidíme, že žijeme kulturně chudý život.“¹⁴⁴ [Dyk, 1913: 184]

Z tohoto důvodu si také čtenáři knihy českých autorů nekupovali, ale pouze vypůjčovali z knihoven:

„Znám například civilisovanou rodinu, jejíž česká knihovna skládá se výhradně z ukázkových čísel předních časopisů nebo z prvních archů sešitových vydání různých děl. A elegantní, unylá dáma řekne zcela opravdově: „Ne, nemohu to čísti. Nahlédla jsem do toho, nemohu! Je to tak nesmírně naivní. Je to prostě venkovská literatura... Ach, kdy přijde český Wilde nebo český d'Annunzio...“ [a. š., 1911: 383]

Opačného názoru než Viktor Dyk byl F. X. Šalda, který byl přesvědčen, že české knihy se nevydávají proto, že zkrátka chybějí talenty: „Ale stávalo se, že při nejlepší vůli náš ubohý Havel nemohl „stvořit nového člověka“, poněvadž zaslané rukopisy bývaly prostě pod psa.“¹⁴⁵ [Pečorin, 1909: 127]

Viktor Dyk se dále domníval, že: „(...) nikdy nebylo u nás tolik braku, nicot, odpadků. Zdá se, že špatná literatura je ve všech i nejhorších dobách immunní. Žije, roste, rozkvétá, třeba si nikdo nepřál jejího života, vzrůstu rozkvětu.“ [Dyk, 1913: 421]

Byl toho názoru, že „krise české knihy znamená také krizi českého spisovatele“, a to z hlediska honorářů:

„Střízlivě mluvěno: hmotné poměry českého spisovatele nelepší se, horší se naopak v mnohém. Trvá-li honorářová norma, obvyklá před čtyřiceti, třiceti lety, znamená

¹⁴⁴ Viz příloha č. 31.

¹⁴⁵ Viz příloha č. 32.

to, že za zdražení všech potřeb životních tato norma klesla aspoň o polovic. (...) Neplatí se dílo, ale autor.“ [Dyk, 1913: 422]

Ke „krisi knihy“ také přispěli nekompetentní kritici, kteří nebyli v oboru dostatečně fundováni:

„Dějí se v poslední době v české literatuře věci, které daly se těžko mysliti ještě za našich otců. Příhrádky, které byly čistotně od sebe oddělovány, – ó hrůzo! – pomíchají se. Tak na příklad belletrie a kritika bývaly od sebe přísně odlučovány a vedly se na různý účet a s různou režíí. (...) Dnes je tomu jinak. Básníci napíší již jen verš, ale mluví do všeho, ať tomu rozumějí nebo nic. Píší kritiky, politizují, plaidují *pro* a *contra* o všem možném (...). A kritikové naopak přesedlávají na belletrii.“¹⁴⁶ [Pečorin, 1910: 350]

Dalším faktorem „krise knihy“ je podle nás i fakt, že se na počátku 20. století u čtenářstva těšily velké oblibě nejrůznější časopisy. Bylo tehdy velkou módou číst tato periodika u kávy či vína v kavárnách. Tento fenomén vedl k povrchnímu čtení a byl v té době zřejmě natolik rozšířený, že se stal terčem nejednoho ironického komentáře:

„Pražské kavárny bývají denně přeplněny horlivými čtenáři. Elegantní ženy i muži sedí tam zabarikádováni spoustou nejrůznějších časopisů, sklepníci bývají interpelováni a štváni, shánějí listy, roznášejí je; jako veliká vlna valí se záplava denníků a časopisů od stolu ke stolu a převalí se tak bezpočtukrát za jediné odpoledne. Kavárenský čtenář je pozoruhodný. Přečte v půlhodině tucty listů a revuí. Má svou vytříbenou zručnost, svůj pozoruhodný cvik, svou schopnost najít bleskově zprávy, které jej zajímají, odstavce, které pohltní, sensace, na které čeká. Přelistuje stohy potištěného papíru, ale utkví na jediné stránce, na jediném sloupečku – přečte jej lačně mezi dvěma loky kávy – a odloží list. Je s ním hotov. Četl jej. Je nezvratně přesvědčen, že jej zná. Má právo mluvit o něm kdykoli a

¹⁴⁶ Viz příloha č. 33.

s kýmkoli. Má svůj nezvratný soud o jeho směru, o jeho úrovni o jeho vlivu, poněvadž jej držel pět minut v ruce a našel v něm několik řádků, které v něm hledal. Nenašel-li jich tam, má svůj soud také...“ [a. š., 1911: 382–383]

Ze sociologického hlediska je zajímavé, že ještě více než muži se tehdy zajímaly o nejrůznější periodika ženy:

„Tento zpola barbarský a zcela mlsalský způsob býval dříve vyhrazen mužům. Dnes, kdy polovinu kavárenského publika tvoří ženy, uchvátil také je. A zdá se, jako by žena svou mladou schopnost přizpůsobovací projevovala při něm ještě dravěji než v jiných oborech. Alespoň ve velikých kavárnách domáhají se nejrůznějších časopisů dámy nejvášnivěji a bývají s nimi nejrychleji hotovy. Přímě jakýsi druh čtenářských dostihů možno pozorovat mezi jednotlivými čtenářkami, ba mezi celými stolky.“ [a. š., 1911: 383]

7 Závěr

V předkládané práci jsme se zabývali životem a tvorbou francouzského spisovatele Julesa Renarda (1864–1910) a zaměřili jsme se přitom na jeden z jeho stěžejních titulů *Histoires naturelles*.

V první kapitole jsme se podrobně zabývali autorovým životem i literární dráhou. Uvedli jsme, že Renardovo dětství nebylo šťastné a vinu za to nesla Renardova matka. Ta se netajila tím, že další dítě už nechtěla a k malému Julesovi se podle toho chovala. Pro jeho světlé, až zrzavé vlasy mu neřekla jinak než pejorativně Poil de Carotte. Své zážitky z dětství pak Renard později shrnul do knihy se stejným názvem, již proslavila především ona věta hlavního dětského hrdiny: „Tout le monde ne peut pas être orphelin.“ Stejně komplikovaný vztah měl s jeho matkou i Renardův otec. Oba „vydědělci“ tak spolu trávili dlouhé chvíle procházkami v přírodě po okolí své rodné Chitry v departementu Nièvre, kam společně utíkali: jeden před ženou, druhý před matkou. Kromě morálních hodnot mu pak otec na společných toulkách předal především lásku k přírodě, venkovu, a prostým lidem. Tu pak zúročil ve svých literárních počinech, jejichž převážnou část vytvořil v 90 letech 19. století. Renardův pracovní postup byl prostý. Psal texty kratší, obvykle v rozsahu jednoho odstavce. To mu umožňovalo uveřejňovat je v nejrozličnějších periodikách a také rychlejší výdělek. Když svým počtem dosáhly texty na vydání knihy, autor je sebral, poopravil či rozšířil a hned je vydal. Tak vznikla roku 1896 i první sbírka textů *Histoires naturelles*.

V druhé kapitole jsme se věnovali vzniku, ohlasu a recepci *Histoires naturelles* ve Francii. První zmínku o nápadu napsat budoucí *Histoires naturelles* zaznamenáváme v den, kdy se Renard rozhodl napsat *Poil de Carotte*: „Joindre à ce livre une série sur les animaux : le cochon, sa mort, etc.“ Konkrétní podoba knihy se začala rýsovat kolem roku 1895, kdy Renard napsal první texty: *Le Chasseur d'image*, *Les Mouches d'eau*, *Le Cri du grillon* či *Les Grenouilles*. Při psaní oněch drobných próz se snažil o autenticitu a pravdivost, a tak se kromě vlastních zážitků z toulek po rodném okolí inspiroval například u osvícence Georgese Louise Leclerca de Buffon a jeho rozsáhlé encyklopedie *Histoire naturelle*. Hlavním autorovým záměrem bylo, aby se textům směla i zvířata, kdyby uměla číst. Autor se také snažil o jistou rehabilitaci zvířat. Prál si změnit povědomí v lidech o těch zvířatech, která již od dob dávno minulých byla dělena na vznešená a méně vznešená. Texty se čtenářům líbily

a zaujaly i v jiných uměleckých kruzích, například malíře Henriho de Toulouse-Lautrec, či hudebního skladatele Maurice Ravela.

Ve třetí kapitole týkající se vzniku, ohlasu a recepcce *Histoires naturelles* v Čechách jsme pak mj. uvedli velmi zajímavé, doposud neuveřejněné poznatky o vzniku českého překladu tohoto díla. Překlad *Histoires naturelles* nevytvořila překladatelka Klementa Laubová sama, jak se v něm oficiálně uvádí, ale většinu přeložil její učitel na gymnáziu a později i manžel Jarmil Krecar (z Růžokvětu). Nové skutečnosti jsme pak doložili na základě autentické dobové korespondence, a dokonce i samotného rukopisu překladu (viz příloha č. 8 Dopisy Klementy Laubové a příloha č. 9 Rukopis překladu *Histoires naturelles*). Z těchto archiválií vyplynulo, že překlad zadal Laubové zřejmě sám šéfredaktor K. H. Hilar a činil tak zcela pravidelně. V téže kapitole se také zmiňujeme o vlivu francouzské literatury s alegorickou zvířecí tematikou na krásnou literaturu v české kultuře. Zde jsme zjistili, že onen vliv byl skutečně nepopíratelný, přičemž nejvíce překládáni byli podle dobového tisku autoři jako například Maurice Maeterlinck, Francis Jammes či v menší míře i Colette Willy.

Čtvrtá kapitola pak pojednávala o rozdělení, žánru, tématech a stylu *Histoires naturelles*. Pro přehlednost a lepší práci s texty jsme je roztřídili podle ruského lingvisty A. K. Dolinina nejen do následujících tří hlavních skupin: a) v závislosti na zřeteli k času, b) v závislosti na délce vyprávění a c) podle typu vypravěče. Uvedli jsme také, že nejčastější žánr textů *Histoires naturelles* představují povídky, malé básně v próze, skizzy aj. Jejich hlavními charakteristikami je autobiografičnost, autenticita a pravdivost, originalita a humor či psychologie. To vše se také Renard snažil vložit do svých literárních obrazů, v nichž se soustředil na detail.

V páté kapitole jsme si na základě Dolininova rozdělení vybrali pět textů a kriticky zanalyzovali jejich originál i překlad. Jednalo se o miniatury: *Au jardin*, *Le Grillon*, *Le Cerf*, *Le Paon* et *La Pintade*. Došli jsme v nich k závěru, že překlady Laubové i Krecara byly na tehdejší dobu standardní. Pro co nejobjektivnější hodnocení však bylo třeba vzít v potaz i okolnosti vzniku překladu (tehdejší překladatelskou normu, požadavek na rychlé vypracování, nedostatečné slovníkové vybavení aj.).

Šestá kapitola pak představovala jistý „přídavek“, k jehož napsání nás vedla nová objevná fakta uváděná ve kapitole 3. V poslední kapitole jsme tedy seznámili čtenáře s kulturním kontextem v Čechách na počátku 20. století, přičemž jsem se soustředil jak na postavení překladu na knižním trhu, tak i na problematiku knižního trhu samotného. Podle dobového tisku tehdy vysoce převyšovala produkce překladová produkci tvorby původní. Hlavním faktorem tohoto tehdejšího fenoménu byla především levnost, či fakt, že na domácí literaturu se pohlíželo spatra. Přední český básník a spisovatel Viktor Dyk se o tehdejší době dokonce vyjadřoval jako o době „krise knihy“.

Seznam použité literatury

Primární literatura

RENARD, J. 1971. *Histoires naturelles. Œuvres II*. Paris: Gallimard a Flammarion. 1058 s.

RENARD, J. 1912. *Povídky z přírody*. Praha: F. Adámek. 72 s.

RENARD, J. 1892. *L'Écornifleur*. Paris: Paul Ollendorff, 335s.

RENARD, J. 1894. *Poil de Carotte*. Paris: Ernest Flammarion, 241 s. [on-line]. [cit. 17. 10. 2016]. Dostupné z: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626763w/f290.image>.

Sekundární literatura

BACHELIN, H. 1909. *Jules Renard et son Œuvre*. Paris: Mercure de France. 76 s.

BACHELIN, H. 1925. *Les oeuvres complètes de Jules Renard*. (Préface.) Paris: François Bernouard. 79 s.

BERGSON, H. 1924. *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Édition Alcan. 87 s. [on-line]. [cit. 17. 10. 2016]. Dostupné z: http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf

COULTER, H. B. 1935. *The Prose Work and Technique of Jules Renard*. (Dissertation: Faculty of Phil., Columbia University.) Washington: Gibson Brothers. 198 s.

DOLININ, A. K. 1975. *Stilističeskije problemy francuzskoj litěratyry*. Jestěstvěnnyje istorii Žulya Renara. (Sborník statí.) Leningrad. 150 s.

DUPAČOVÁ, G. 1994. *Jarmil Krecar a česká knižní kultura*. (Diplomová práce: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.) 191 s.

FISCHER, O. J. 1983. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. Sv. 2. Praha: Academia. s. 770.

GOUGLEMANN, S. 2014. La revue des enseignants [on-line]. [cit. 17. 10. 2016]. *Interview : L'œuvre de Jules Renard*. Dostupné z : <http://www.reseau-canope.fr/tdc/tous-les-numeros/jules-renard/interview/article/luvre-de-jules-renard.html>.

GOUGLEMANN, S. 2014. La revue des enseignants [on-line]. [cit. 17. 10. 2016]. *Interview : Jules Renard et les paysans*. Dostupné z : <https://www.reseau-canope.fr/tdc/tous-les-numeros/jules-renard/interview/article/jules-renard-et-les-paysans.html>

GOURMONT, R. 1921. *Le livre des masques*. Paris: Mercure de France. 265 s.

GUICHARD, L. 1961. *Renard*. Paris: Gallimard. 312 s.

GUICHARD, L. 1971. *Œuvres II*. (Textes établis, présentés et annotés.) Paris: Gallimard a Flammarion.

JAMMES, F. 1913. *Sedm rozhovorů zvířat*. (Předmluva.) Praha: Moderní bibliotéka. 25 s.

MIGNON, M. 1913. *Jules Renard : L'Écrivain. L'Auteur dramatique. L'Apôtre*. Paris: Moulins. 152 s.

KRECAR, J. 1912. *Povídky z přírody*. (Předmluva.) Praha: F. Adámek. 72 s.

KUBÁT, P. 2009. *Mezi fatálními ženami, morózními smutky a krásnými knihami: Jarmil Krecar (z Ružokvětu) a svět české dekadence*. (Rigorózní práce: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích) České Budějovice. 242 s. [on-line]. [cit. 17. 11. 2016]. Dostupné z: http://www.ff.jcu.cz/documents/10832/18904/rigorozni_prace_Kubat.pdf/f300a72a-9311-45ca-9730-30f0f5511e82

JELÍNEK, H. 1912. *Littérature tchèque contemporaine. Cours professés à la Sorbonne en 1910*. Paris: Mercure de France. 355 s.

JANEŠOVÁ, J. 1952. *Jules Renard: literární studie*. (Disertační práce: Filozofická fakulta UK) Praha. 122 s.

KUČEROVÁ, G. 2007. *La longue marche de Filou. Histoires naturelles*. (Bakalářská práce: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně.) Brno. 48 s.

MARTÍNEK, M. 2012. *Těsnohlídkova norská kalvárie*. Praha: Arsci. 154 s.

NARDIN, P. 1942. *La langue et le style de Jules Renard*, Paris: Droz, 351 s. [on-line]. [cit. 17. 10. 2016]. Dostupné z:

http://www.persee.fr/doc/rbph_00350818_1945_num_24_1_1722_t1_0262_0000_2

NOYER, L. 2015. Jules Renard au mot pres [on-line]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z: <http://julesrenard64.com.over-blog.com/2014/12/siecle.html>

POITRINAL, L. 1925. *La grammaire par les textes et par l'usage*. Paris: Librairie Armand Colin. 279 s.

PŠTROSOVÁ, E. 1973. *Deník Julesa Renarda*. (Diplomová práce: Filozofická fakulta UK.) Praha. 79 s.

RENARD, J. 1960. *Journal*. Paris: Gallimard. 1416 s.

RENARD, J. 1928. *Correspondance*. Paris: François Bernouard. 430 s.

RENARD, J. 2009. *Correspondance générale 1880–1910: Volumes 1 et 2*. 1383.

RENARD, J. 1957. *Lettres inédites*. Paris: Gallimard. 316 s.

SCHNEIDER, P. 1956. *Jules Renard par lui-même*. Bourges: Tardy. 192 s.

STAROSTA, I. 1972. *Jules Renard, moraliste*. (Dissertation: McGill University, Montréal.) Montréal. 335 s.

ŠTORKÁNOVÁ, A. 1982. *Románová tvorba Julesa Renarda (autobiografické rysy)*. (Diplomová práce: Filozofická fakulta UK) Praha. 97 s.

TĚSCA, M. 1977. *Jules Renard*. Paris: Albin Michel. 348 s.

Články ve francouzských periodikách

?. 1895. Jules Renard a *Histoires naturelles*. (Noticka.) L'Écho de Paris 1895, č. 4149, s. 1. 6/10.

DELAVILLOVÁ, C. 1884. Jules Renard. (Článek.) La Presse 1884, č. 300, s. 2.

RACHILDE. 1885. Portrait de Jules Renard. Le Zig-Zag 1885.

RENARD, J. 1895. La Poule. L'Écho de Paris 1895, č. 4156, s. 1. 7/10.

MÉRIC, V. (FLAX). 1909. Les hommes du jour : Jules Renard. 1909, č. 63, s.1–4.

Články v českých periodikách

A.Š. 1911. K psychologii českého čtenáře. (Úvaha.) Novina 1911, č. 12, s. 382–384.

A.Š. 1911. K psychologii českého čtenáře: Dokončení. (Úvaha.) Novina 1911, č. 13, s. 414–416.

DYK, V. 1910. Jules Renard. (Nekrolog.) Lumír 1910, č. 9, s. 430–431.

DYK, V. 1912. Aktivní a pasivní položky. (Feuilleton.) Lumír 1912, č. 10, s. 478–480.

DYK, V. 1913. Úpadek polemiky. (Feuilleton.) Lumír 1913, č. 4. s. 182–185.

DYK, V. 1913. Glossy k literární krizi. (Feuilleton.) Lumír 1913, č. 9. s. 420–423.

EL, 1912. Povídky z přírody. (Literární úvaha.) Neodvislý deník Samostatnost 1912 (Příloha), č. 100, s. 2. 11/4.

HIKL, K. 1911. Překlady beletristické. (Úvaha.) Novina 1911, č. 9. s. 282–284.

HIKL, K. 1911. Překlady beletristické: Dokončení. (Úvaha.) Novina 1911, č. 10. s. 315–317.

CHOPIN, J. 1910. Dítě v nynějším románě francouzském. (Esej.) Lumír 1910, č. 9, s. 430–431.

JELÍNEK, H. 1914. Jules Renard. (Literární úvaha.) Lumír 1914, č. 8, s. 348–356.

JELÍNEK, H. 1917. Zrzek. (Divadelní kritika.) Lumír 1917, č. 4, s. 189.

KLAPÁLEK, F. 1896. Droby z psychologie zvířecí. (Článek.) Lumír 1896, č. 4, s. 57–59.

LANGER, F. 1908. Maurice Maeterlinck: Pelléas a Melisanda. (Divadelní úvaha.) Novina 1908, č. 18, s. 602–603.

NOVÁK, A. 1912. Lovec obrazů. (Literární kritika.) Národní listy 1912, č. 76, s. 17. 17/3.

NOVÁK, A. 1912. Dva francouzští venkované. (Literární úvaha.) Přehled 1912, č. 10, s. 776. 18/3.

PEČORIN. 1909. Pohádka o literárním charakteru českém. (Feuilleton.. Novina 1909, č. 4, s. 126–128.

PEČORIN. 1910. Pohádka o literárním charakteru českém: Dokončení. (Feuilleton.) Novina 1910, č. 11, s. 350–352.

R. K. 1910. Kurs o české literatuře na Sorbonně. (Článek.) Lumír 1910, r. 40, č. 5, s. 240.

SEZIMA, K. 1915. Maurice Maeterlinck : Joyzella. (Článek.) Lumír 1914, č. 1, s. 42.

SEZIMA, K. 1915. Jammesův Román zajícův. (Článek.) Lumír 1915, č. 9, s. 431.

SCHMITT, J. 1910. Maurice Maeterlinck : L'Oiseau bleu. (Literární úvaha.) Novina 1910, č. 6, s. 185–186.

ŠALDA, F. X. 1910. Jules Renard. (Nekrolog.) Novina 1910, č. 3, s. 638.

THEER, O. 1911. *Tragická cesta*. (Báseň.) Lumír 1911, č. 1, s. 21.

WIENER, R. 1918. Zrzek. (Nekrolog.) Kmen 1918, č. 1, 8–9.

???. 1912. Francis Jammes: Les Géorgiques chrétiennes. (Glossa.) Novina, č. 17, s. 543–544.

Elektronické databáze:

Gallica: Bibliothèque nationale de France. [on-line]. [cit. 27. 10. 2015]. Dostupné z: <http://gallica.bnf.fr>

Kramérius Národní knihovna. 2003–2010 [on-line]. [cit. 17. 5. 2015]. Dostupné z: <http://kramerus.nkp.cz/kramerus/PShowChars.do>

Zvukové záznamy:

LABDUVAL. Zhudebněné *Histoires naturelles* Mauricem Ravelem. [on-line]. [cit. 19. 4. 2014]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jQrWq9Flor8>)

MICHAMIP17. Volání českého páva. [on-line]. [cit. 19. 4. 2014]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FpOcaSMRRM0>

RIBIBI69. 2016. La paon et son cri Léon. [on-line]. [cit. 19. 4. 2014] Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=wGgD3PNeMHQ>

Slovníky, příručky a encyklopedie

BEČKA, J. V.; FILIPEC, J. 1969. *Český slovník věcný a synonymický*. Sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 292 s.

BRUKNER, J. 1968. *Větší poetický slovník*. Brno: Československý spisovatel. 320 s.

BUFFON, GL. 1835. *Histoire naturelle*. Sv. 7. Paris: P. Duménil. 416 s. [on-line]. [cit. 19. 4. 2014] Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=okpAAAAAcAAJ&pg=PA179&lpg=PA179&dq=barbillons+pintade&source=bl&ots=BVdsxoZLkC&sig=LMwq0x4_jPraF2pSINEVhUQ- OX0&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwiGxPvQqujWAhXsIMAKHcGHA5cQ6AEIRDAH#v=onepage&q=barbillons%20pintade&f=false

FLORENT, J. 2008. *Dictionnaire Maxipoche 2009*. Paris: Larousse. 1620 s.

FORST, V. 1993a. *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. 2/II H–J. Brno: Academia. 592 s.

FORST, V. 1993b. *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. 2/I K–L. Brno: Academia. 885 s.

FRYČERA, J. 2002. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*. Praha: Libri. 760 s.

LEVÝ, J. 1996. *České teorie překladu I*. Praha: Ivo Železný. 274 s.

MAUROIS, A. 1994. *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 492 s.

NEUMANN, J.; HOŘEJŠÍ, V. 1992a. *Velký francouzsko-český slovník*. I/A–K. Brno: Academia. 836 s.

NEUMANN, J.; HOŘEJŠÍ, V. 1992b. *Velký francouzsko-český slovník*. II/L–Z. Brno: Academia. 760 s.

THIECK, F. 2005 *Le Petit Robert. Des noms propres 2006*. Paris: Dictionnaires Le Robert. 2394 s.

IJP, *Internetová jazyková příručka*. [on-line]. [cit. 19. 4. 2014] Dostupné z:

http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=_about

SSJČ, *Slovník spisovného jazyka českého*. [on-line]. [cit. 19. 4. 2014] Dostupné z:

<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=poz%C3%A9rka&sti=EMPTY&where=hesla&hsu>
bstr=no

Seznam tabulek

Tabulka 1: Přehled textů přeložených pouze Klementou Laubovou či s pomocí Jarmila Krecara.....	43
--	----

Tabulka 2: Rozdělení miniatur <i>Histoires naturelles</i> podle A. K. Dolinina a nás..	58
--	----

Seznam zkratek

LA PNP	Literární archiv Památníku národního písemnictví
JR	Jules Renard
JK	Jarmil Krecar
KL	Klementa Laubová
NN	Náš návrh
ČR	Česká republika
SSJČ	Slovník spisovného jazyka českého
IJP	Internetová jazyková příručka
T. G. M.	Tomáš Garigue Masaryk

Přílohy obsažené na CD-ROM:

- 1) ?. 1925. Jules Renard. (Úvodní strana novin.) Le Figaro 1925, č. 330, s. 1. 1/8.
- 2) PICARD, G. 1925. La poésie et les poètes à travers le *Journal inédit* de Jules Renard. Le Figaro 1925, č. 326, s. 1. 4/7.
- 3) DELAVILLOVÁ, C. 1884. Jules Renard. (Článek.) La Presse 1884, č. 300, s. 2.
- 4) První novinová uveřejnění textů (Soubor Word).
- 5) ?. 1895. Jules Renard a *Histoires naturelles*. (Noticka.) L'Écho de Paris 1895, č. 4149, s. 1. 6/10.
- 6) RENARD, J. 1895. La Poule. (První uveřejněná povídka) L'Écho de Paris 1895, č. 4156, s. 1. 7/10.
- 7) POITRINAL, L. 1925. *La grammaire par les textes et par l'usage*. Paris: Librairie Armand Colin. 279 s.
- 8) Dopisy Klementy Laubové (Soubor a) Dopisy s konkrétními citacemi (Word)
b) Dopisy (JPG)
- 9) Rukopis překladu *Histoires naturelles*
- 10) NOVÁK, A. 1912. Lovec obrazů. (Literární kritika.) Národní listy 1912, č. 76, s. 17. 17/3.
- 11) EL, 1912. Povídky z přírody. (Literární úvaha.) Neodvislý deník Samostatnost 1912 (Příloha), č. 100, s. 2. 11/4.
- 12) DYK, V. 1910. Jules Renard. (Nekrolog.) Lumír 1910, č. 9, s. 430–431.
- 13) ŠALDA, F. X. 1910. Jules Renard. (Nekrolog.) Novina 1910, č. 3, s. 638.
- 14) CHOPIN, J. 1910. Dítě v nynějším románě francouzském. (Esej.) Lumír 1910, č. 9, s. 430–431.
- 15) JELÍNEK, H. 1914. Jules Renard. (Literární úvaha.) Lumír 1914, č. 8, s. 348–356.
- 16) JELÍNEK, H. 1917. Zrzek. (Divadelní kritika.) Lumír 1917, č. 4, s. 189.
- 17) SEZIMA, K. 1915. Jammesův Román zajícův. (Článek.) Lumír 1915, č. 9, s. 431.
- 18) R. K. 1910. Kurs o české literatuře na Sorbonně. (Článek.) Lumír 1910, r. 40, č. 5, s. 240.
- 19) KLAPÁLEK, F. 1896. Droby z psychologie zvířecí. (Článek.) Lumír 1896, č. 4, s. 57–59.
- 20) SCHMITT, J. 1910. Maurice Maeterlinck : L'Oiseau bleu. (Literární úvaha.) Novina 1910, č. 6, s. 185–186.
- 21) SEZIMA, K. 1915. Maurice Maeterlinck : Joyzella. (Článek.) Lumír 1914, č. 1, s. 42.
- 22) ???. 1912. Francis Jammes: Les Géorgiques chrétiennes. (Glossa.) Novina, č. 17, s. 543–544.

- 23) NOVÁK, A. 1912. Dva francouzští venkované. (Literární úvaha.) Přehled 1912, č. 10, s. 776. 18/3.
- 24) MÉRIC, V. (FLAX). 1909. Les hommes du jour : Jules Renard. 1909, č. 63, s.1–4.
- 25) DYK, V. 1913. Glossy k literární krizi. (Feuilleton.) Lumír 1913, č. 9. s. 420–423.
- 26) DYK, V. 1912. Aktivní a pasivní položky. (Feuilleton.) Lumír 1912, č. 10, s. 478–480.
- 27) HIKL, K. 1911. Překlady belletristické. (Úvaha.) Novina 1911, č. 9. s. 282–284.
- 28) HIKL, K. 1911. Překlady belletristické: Dokončení. (Úvaha.) Novina 1911, č. 10. s. 315–317.
- 29) A.Š. 1911. K psychologii českého čtenáře. (Úvaha.) Novina 1911, č. 12, s. 382–384.
- 30) A.Š. 1911. K psychologii českého čtenáře: Dokončení. (Úvaha.) Novina 1911, č. 13, s. 414–416.
- 31) DYK, V. 1913. Úpadek polemiky. (Feuilleton.) Lumír 1913, č. 4. s. 182–185.
- 32) PEČORIN. 1909. Pohádka o literárním charakteru českém. (Feuilleton.. Novina 1909, č. 4, s. 126–128.
- 33) PEČORIN. 1910. Pohádka o literárním charakteru českém: Dokončení. (Feuilleton.) Novina 1910, č. 11, s. 350–352.